فنون عصر النهضة

الروكوكو

ثروت عكاشه





الدكتور ثروت عكاشه

وُلد بالقاهرة عام 1921، وتخرج في الكلية الحربية عام 1939، ثم في كلية أركان الحرب عام 1948. فاز بجائزة "فاروق الأول العسكرية" الأولى في مسابقة القوات المسلحة للبحوث والدراسات العسكرية عام 1951. حصل على دبلوم الصحافة من كلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) عام 1951. ونال درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة السوربون بباريس (1960). وشارك في حرب فلسطين (1948) وفي ثورة يولية (1952).

عُين رئيسًا لتحرير مجلة التحرير (52- 1953)، ثم ملحقًا عسكريًا بالسفارة المصرية ببرن ثم باريس ومدريد (53- 1956)، ثم سفيرًا لمصر في روما (57- 1958)، ثم وزيرًا للثقافة (58- 1962)، وشغل منصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهلي المصري (62- 1966)،ثم منصب نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة ورئيس المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (66- 1970). ثم عين مساعدًا لرئيس الجمهورية للشؤون الثقافية (70- 1972)، وعمل أستاذًا زائرًا بالكوليج ده فرانس بباريس لمادة تاريخ الفن (1973)، ثم انتُخب زميلاً مراسلاً بالأكاديمية البريطانية الملكية (1975-)، انتخب رئيسًا لجمعية الصداقة المصرية الفرنسية (1965-).

انتخب عضوًا بالمجلس التنفيذي لمنظمة اليونسكو (62- 1970)، كما عمل نائبًا لرئيس اللجنة الدولية لإنقاذ فينيسيا وآثارها (69- 1978).

انتخب رئيسًا للجنة الثقافية الاستشارية لمعهد العالم العربي بباريس (1990- 1993). منحته الجامعة الأمريكية بالقاهرة درجة الدكتوراه الفخرية في العلوم الإنسانية (1995).

فنون عصر النهضة

الروكوكو

3



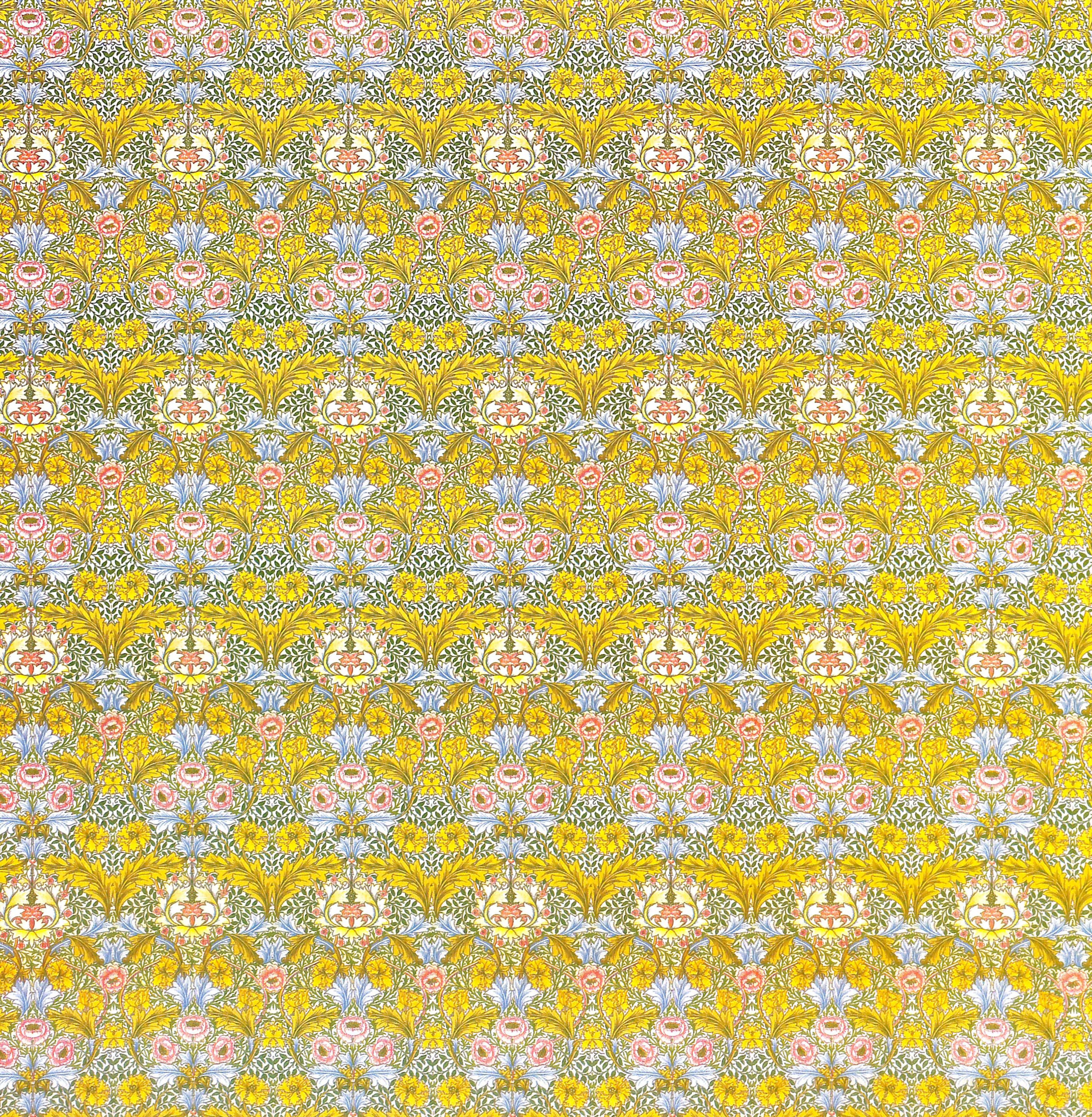
يجول بنا الدكتور ثروت عكاشه خلال هذه الموسوعة التي صدر منها عشرون جزءًا في مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة، بادئًا بفن سكان الكهوف في العصر الحجري القديم ومختتمًا بفنون القرن الثامن عشر. وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت حتى طراز الروكوكو: الفن المصري (ثلاث مجلدات) والفن السومري والبابلي والأشوري (ما بين النهرين)، والفن الفارسي القديم، والفن الإغريقي، والفن الروماني، والتصوير الإسلامي العربي والديني، والتصوير الإسلامي الفارسي والتركي، والتصوير الإسلامي، والتصوير الإسلامي المغولي في الهند، والقيم الجمالية في العمارة الإسلامية، والفن البيزنطي، وفنون العصور الوسطى، وفنون عصر النهضة (الرنيسانس والباروك والروكوكو في مجلدات ثلاثة)، والزمن ونسيج النغم. تضم هذا كله أجزاء تجمع إلى الحديث عن الأساليب الفنية في تسلسلها واتساقها الرسوم واللوحات المصوَّرة التي تسجل النماذج المختلفة التي اختارها الباحث لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير والموسيقى. وجميع ما في هذه الموسوعة من صور ورسوم لم يكتف المؤلف فيها بما كتب عنها، مُصدرًا بذلك عن أحاسيس غيره فحسب فيكون معبرًا عما عبروا، لكنه عنى نفسه فزار معظم المتاحف والمعارض والمعابد والمساجد والكنائس والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا، يقوده إلى تلك الزيارات حرص منه على أن يسجّل عن رؤية فيكون صاحب رأي كما كان من سبقوه أصحاب رأي، قد يختلف معهم وقد يتفق.

وهذا العرض الموضوعي الملحمي الأمين نقرؤه في عبارة طليّة مشوّقة تطالعنا بين فقراتها لوحات مصوّرة تنطق نطق العبارات ويجد فيها القارئ بيانًا وافيًا. وثمة زاد من مصطلحات فنية وجدت سبيلها إلى العربية على يد صاحب هذه الموسوعة في النحت والتصوير والنقش والزخرفة والعمارة والموسيقى والدراما، كما حرص على الرغم من تناوله موضوعات من العمق بمكان على أن يصل بسهولة

صورة وجه الغلاف:
تييبولو
الحسناء المعتمرة بالقبعة المثلثة الأركان تحمل مروحة - تفصيلة
ناشونال جاليري. واشنطن

صورة ظهر الغلاف:
بوشيه
مدام ده بومبادور
متحف اللوفر


ISBN# 9789774219243
6 221149 021648
١٠٠ جنيه



موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى

فنون عصر النهضة

3 الروكوكو

دراسة

ثروت عكاشه



الهيئة المصرية العامة للكتاب

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الادارة
د. أحمد مجاهد

اسم الكتاب:
موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى
فنون عصر النهضة ـ الروكوكو

دراسة: **ثروت عكاشه**

تصميم الغلاف: **خالد سرور**

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٨٨
عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

صدرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب عن
دار السويدى للنشر والتوزيع والاعلان

الطبعة الثالثة ٢٠١١

ليس ثمة إنجازٌ يأخذ مكانه الباقى فى الوجود دون عون الكثيرين. ولذلك يتوجّه صاحب هذه الدراسة بأعمق الشكر إلى السادة أمناء المتاحف المذكورة اسماؤها قرين اللوحات المصوّرة لتفضّلهم بالتصريح بنشر الصور التى طلبها منهم ويتضمنّها هذا الكتاب. ويخصّ بالذكر الدكتورة **كارلابوري** **Dr.Carla Maria Burri** مديرة المعهد الثقافى الإيطالي بالقاهرة لما يسَّرت من خدمات مكتبيّة مرجعيّة نادرة.

ويعرب عن فائق امتنانه للسيد الأستاذ **علي ماهر السّيد** سفير مصر بباريس. والسفير **أحمد أبو الغيط** مساعد وزير الخارجية. والسيدة **شهيرة الشواربي** بإنجلترا. والدكتورة **ماجدة صالح**. و السيدة **لوسي تانسكي** **Mr.Lucy Tanski** بالولايات المتحدة الأمريكية. لما بذلوه جميعاً من عون صادق في سبيل تيسير الحصول على صور وشرائح مصوّرة استخدمت في هذا الكتاب.

ويشكر المهندس **مجدي بباوي** مدير جي. سي. سنتر. والاستاذ **أحمد هلال** مدير الإنترناشونال برنتنج هاوس على جهودهما في إصدار هذا الكتاب.

ويزجي الشكر إلى الأستاذ الدكتور **اسماعيل أحمد عواد** أستاذ تصميم الأثاث بكلية الفنون التطبيقية بالقاهرة على تفضّله بمطالعة الفصل الثامن من هذا الكتاب الخاص بالأثاث. وما أبداه من ملاحظات قيّمة أخذت بها. وكذا إلى السيدة **سهير عبد اللطيف** على صادق عونها خلال سنوات طويلة.

كما يشكر الفنان **مجدي عز الدين** على ما صرفه من جهد جدير بالتقدير في تصميم هذا الكتاب. وللأستاذ **حسن محبوب** عميق الإمتنان لما بذله من كفاءة وعناية وحماسة وإخلاص في الإشراف على مرحلة الطباعة. وكذا مساعدة السيد **أشرف إمام**. فضلاً عن المهندس **مراد زكي** ومعاونوه من أسرة جي. سي. سنتر لما قدّمه من جهد الإعداد والتنسيق والتنفيذ التكنولوجي. والأستاذ **شريف جوزيف** ومعاونوه لجهوده التي بذلها لإحكام ضبط تنضيد النصوص.

الإخراج الفني : **الفنان مجدي عز الدين**

مدير الإنتاج : **حسن محبوب**

الصّف الإلكتروني : **جى.سى. سنتر للجمع التصويرى. القاهرة.**

الماكيت النهائى وفصل الألوان : **جى.سى. سنتر لفصل الألوان. القاهرة**

الطباعة : **إنترناشونال برينتنج هاوس. مصر.**

الفصل الأول

الملامح الفِكريّة لطراز الرُوكوكُو

كانت القوى الكامنة وراء طراز « الباروك » من العنفوان بحيث امتد تأثيرها إلى القرن الثامن عشر ، ثم مالبثت التغيّرات الاجتماعية الجديدة والأفكار المحدثة والتيارات الجمالية الناشئة عن قيم الأسلوب الباروكي الأساسية أن تضافرت لتشكّل طرازاً جديداً . وفي الوقت نفسه كان أسلوب الباروك الأرستقراطي قد أشرف على نهايته مع رحيل لويس الرابع عشر عام ١٧١٥ ، مما أسفر عن بزوغ طراز « الروكوكو » ، فإذا دوق دورليان الوصيّ على عرش الوريث القاصر ينتقل من قصر ڤرساي الفاره إلى مقر ملكي آخر في باريس ، ولم تعد رعاية الفنون قاصرة على البلاط وحده ، بل انطوت تحت لواء مجتمع الموسرين من أهل باريس الرافلين في متع النعيم ، والذي كان يضم طبقتيْ البورجوازية العليا والأرستقراطية ، ومن ثم بات على الفنانين وصل حبالهم بحبال هؤلاء . ولم يقتصر طراز الباروك الأرستقراطي على باريس وحدها ، بل كانت كثرة من البلاطات الأوربية تترسّم على نحو أو آخر خطى قصر ڤرساي الفنية ، عمارةً وتصويراً ونحتاً ونوافير وحدائقَ ورقصاً وغناءً وموسيقى وأثاثاً وأزياء وتقاليد وطقوساً ، ومنها بلاط كاترين العظمى قيصرة روسيا وبلاط الإمبراطورة ماريا تيريزا في ڤيينا .

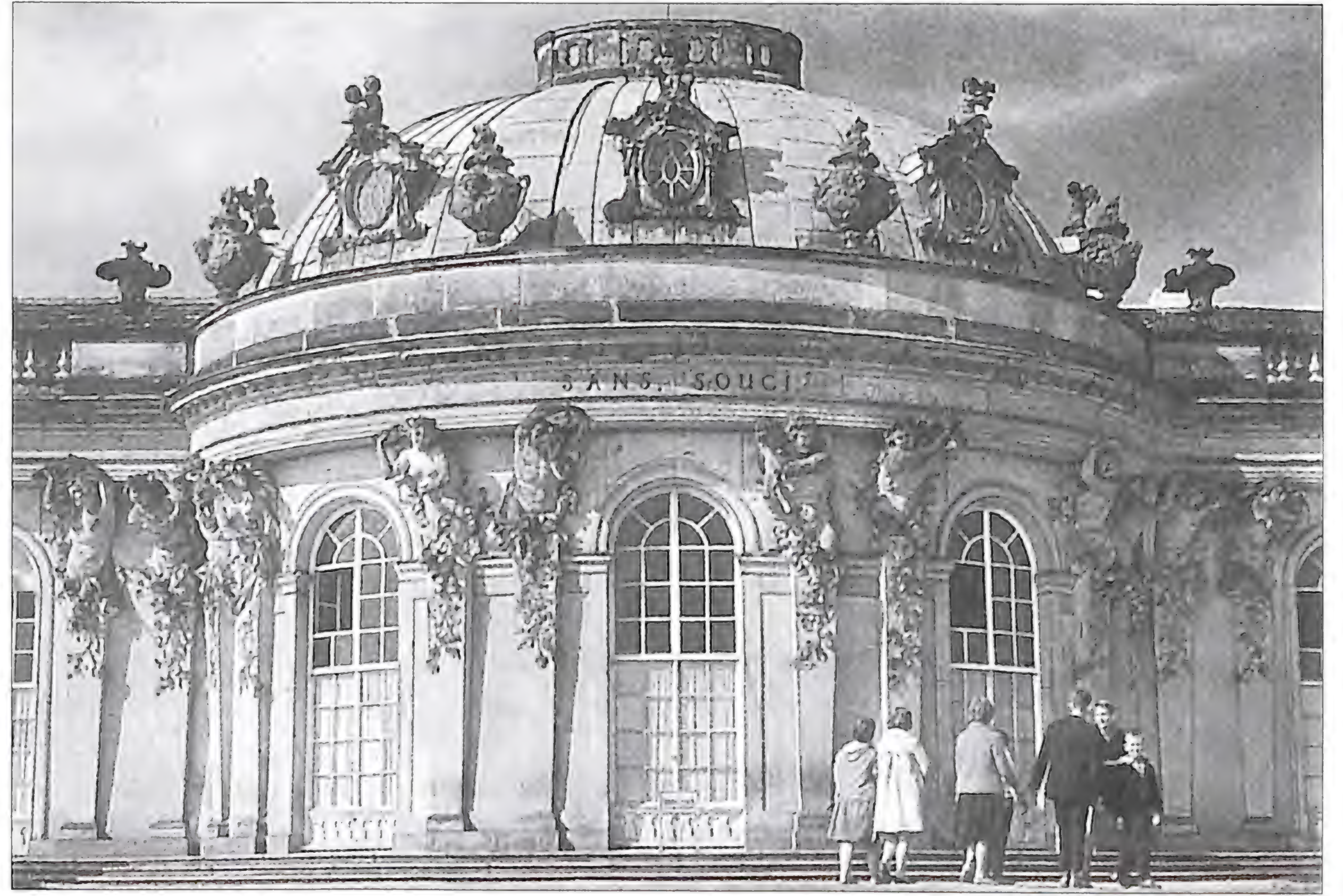
وكما كُتب للفن الفرنسي هذا الانتشار كذلك كُتب للغة الفرنسية الذيوع فإذا أفراد بلاطات الأمراء والملوك ـ سواء في روسيا أو پولندا أو ألمانيا أو الدانمرك وغيرها ـ يتحدّثون بالفرنسية أكثر مما يتحدثون بلغاتهم القومية ، وإذا فردريك الأكبر في پروسيا يشيّد قصراً في پوتسدام يحتذي فيه طراز الروكوكو ويطلق عليه اسماً فرنسياً هو سان سوسي Sans Souci (لوحة ١) بمعنى خلو البال من الهموم . كذلك أمر ملك سكسونيا ببناء قصر زڤنجر Swinger بدرسدن الذي يعدّ هو الآخر جوهرة فنية مستلهماً فن المعمار الفرنسي (لوحات ٢ ، ٣ ، ٤) ، كما شيّد الأمير ـ الأسقف كارل فيليپ جريفنكلاو (لوحة ٥) قصراً في ڤورتزبورج Würzburg آية في الجمال والروعة مستوحياً الذوق الفرنسي .

وكان للمؤلفين الفرنسيين مثل ڤولتير وجان جاك روسو جمهور عالمي يقرأ لهم ويسعى إلى كتبهم ، كما قُدّر لرقصات الباليه الفرنسية أن تشيع في حفلات القصور الأوربية أجمع ، وللمسرحيات الفرنسية أن تهيمن على شتّى مسارح أوربا ، ومع ذلك ظل جنوب ألمانيا والنمسا متأثرين بالطابع الإيطالي إلى حدٍ كبير ، فإذا قصر شونبرون(١) Schonbrunn بڤيينا (لوحة ٦) يعيد بناءه من جديد مهندس إيطالي للإمبراطورة ماريا تيريزا ، تزيّن جدرانه روائع اللوحات الإيطالية ، وإذا الشاعر الإيطالي ميتاستازيو Metastasio يقوم ـ دون الشعراء النمساويين ـ بنَظْم حوار الأوپرات في أغلب الأحيان ـ وإذا المسارح الملكية النمساوية لا تعرض إلاّ المسرحيات والأوپرات الإيطالية . وانبرى اليسوعيون « الجزويت » أينما حلّوا بعيداً عن روما ينشطون لمناهضة حركة الإصلاح الديني ويعمّقون لأصولهم الدينية بنماذج تضارع النماذج الأرستقراطية .

وحين أصبحت المعارف العلمية والنظريات الاجتماعية التي نادى بها مفكّرو العصر خلال القرن الثامن عشر مشاعاً بين الطبقات المثقّفة اتسع نطاق « التفكير العقلاني » الذي تمخّض عن حركة التنوير Enlightenment ، وهو مصطلح يعني ما كان عليه الفن بين سنتي ١٧١٥ و ١٧٨٩ حين تحالف المذهبان العقلاني والأكاديمي . وفي الأصل كانت هذه التسمية تعني الحركة الفلسفية بألمانيا التي تزعّمها لسنج Lessing ومندلسون Mendelssohn لتحرير التربية والثقافة والعلوم من أغلال القيود الفكرية . كما أطلقت في إنجلترا على النهضة الفلسفية والعلمية التي تزعّمها جون لوك John Locke ونيوتن Newton ، وفي فرنسا على مدرسة ڤولتير Voltaire . واندفعت هذه الحركات الفلسفية جميعاً للتشكيك في سائر القيم والتراكمات التقليدية ، داعية إلى الإنطلاق نحو الفردية المطلقة ، والأخذ بيد البشرية إلى التقدم والرقيّ والإيمان بالمناهج التجريبية للعلوم ، والرجوع إلى العقل في كل شئ . وكان هذا المصطلح ـ أعني مصطلح التنوير ـ يظلُّ تحت جناحيه اتجاهات شتّى ، مثل روح الابتكار والبحث العلمي والشروع في إنشاء دوائر المعارف الموسوعية وانبثاق النظرة التفاؤلية نحو مستقبل البشرية . وقد أسفرت حركة التنوير هذه عن دفع عجلة الاكتشافات العلمية التي أفاد منها رجال الأعمال وأقطاب الصناعة في تنمية ثرواتهم . وكان من نتائج هذا الثراء أن تبنّت الطبقة الوسطى رعاية الفنون ، فإذا الحديث عن الطبقة البورجوازية روايةً ومسرحاً يصبح أمراً مقبولاً على نحو ما يتجلّى في مسرحيتي « ابن السفاح » لديدرو ، و« الآنسة سارة سمپسون » للسنْج . وإذا المصوّر ڤاتو يرسم لوحاته تلبية لطلبات تجار التحف الفَنية وأفراد الطبقة البورجوازية بعد أن كان تصريف هذه المنجزات الفنية مقصوراً على الطبقة الأرستقراطية ، وعلى نهجه سار الفنانون من أمثال شاردان Chardin وجروز Greuze وهوجارث Hogarth فانطلقوا يبيعون صورهم ورسومهم لأفراد الطبقة الوسطى . وكما هو متوقّع فقد اتجه النحت البورجوازي صوب مجال فن الپورتريه ، فرأينا المثّال أودون Houdon يتقدّم بإحساسه المرهف صفوف أقرانه من المثّالين ، وإذا مشاهير القرن الثامن عشر في أوربا وأمريكا يسعون إليه ليجلسوا أمامه كي يصوّرهم نحتاً ، وما أكثر التماثيل النصفية التي أنجزها للفيلسوف ڤولتير (لوحة ٧) . وبات رسم شخصية « الكونت » بمظهر الشرّير في مسرحيات بومارشيه Beaumarchais وفي أوپرات موتسارت Mozart مثل « زواج فيجارو » ، ورسم شخصية الخادم بمظهر البطل الإيجابي ، محاولة فنية للنيل من الأرستقراطية . وإذا الرعاية الجماهيرية الجماعية لحفلات الاستماع الموسيقي تحل محل رعاية البلاط



لوحة ٧. أودون: ڤولتير. متحف ڤيكتوريا وألبرت. لندن



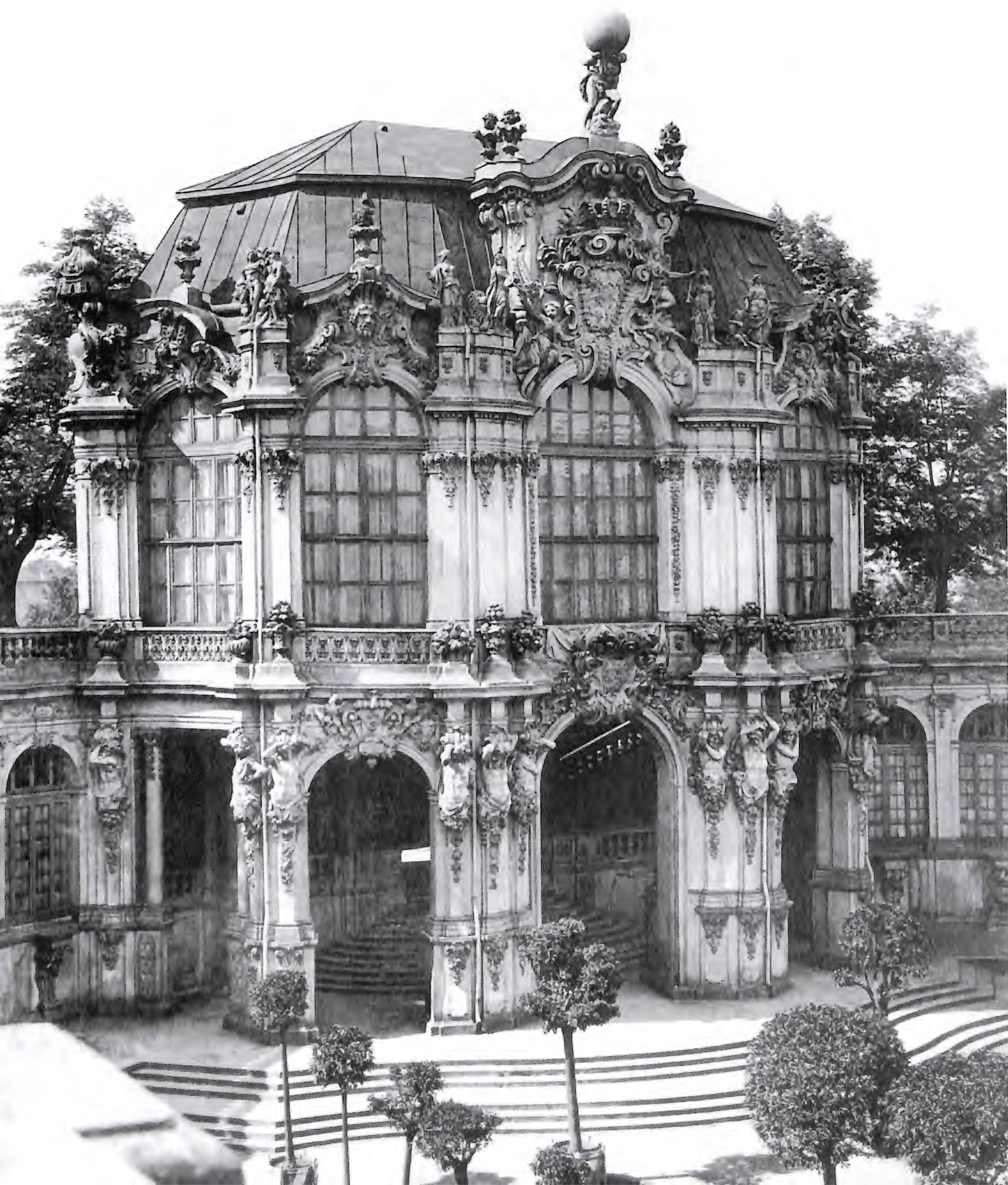
لوحة ١. چورچ فون نوبلزدورف: قصر سان سوسى. پوتسدام

المحدودة . وبدلاً من محاولة إرضاء راع واحد للفن أصبح المؤلف الموسيقي والعازف والمغنّي يسعون جاهدين إلى رضاء الجماهير الغفيرة ، فإذا موتسارت على سبيل المثال يقطع صلته براعيه الأمير ـ الأسقف معتمداً على ذاته مؤلفاً موسيقياً حراً مستقلاً . ولم يكن من قَبيل المصادفة أن تعهد بلدية مدينة ڤيينا ـ دون بلاط القصر الإمبراطوري ـ إلى موتسارت بتأليف أوپراه « دون چوڤاني » الشامخة . على أن روح التنوير هذه المتّجهة نحو البحث العلمي المتحرّر من كل القيود التي انبثقت من عقلانية القرن السابع عشر لم تظفر برضاء الكنيسة التي رأت فيها عقيدة بديلة تهدّد كيانها ، لاسيما أن أصحاب نظرية التنوير كان لهم رأيهم الخاص في الألوهية بعد أن اعتنقوا عقيدة « التأليه الطبيعي » Deism ، فإذا هم يؤمنون بإله لا يصدر عنه وحي أو تنزيل أو رسالات ، كما نادوا بالنظرية الآلية للطبيعة فإذا هم يمثّلون الربّ من هذا المنطلق بصانع ساعة ، والكون ساعته ، شدّ [زمبركها] ليدور دورة لا نهاية لها . وهكذا كان المنهج العلمي التجربي هو أهم طقوس تلك العقيدة المبتدعة ، ودائرة المعارف الموسوعية Encyclopedie إنجيلها ، والطبيعة كنيستها ، والمختلفون إلى هذه الكنيسة من العقلانيين هم جمهورها .

وإذ كانت دوائر المعارف من ثمار حركة التنوير ، فقد شارك كل المفكرين أصحاب الرأي في إعداد دائرة المعارف التي أصدرها دني ديدرو Denis Diderot في عام ١٧٥١ بمعاونة الفيلسوف دالنبير Dalembert والمسمّاة « المعجم المدروس للعلوم والفنون والصنائع » تنتظم القواعد التي فرضتها النزعة العقلانية والروح العلمية لتنطوي على شتّى المعارف التي كانت موزّعة في النشرات العلمية ذات الأسلوب العسير على الفهم ، فإذا هي تغدو جليّة في أسلوب ميسَّر بيِّن ، كما كشفت الموسوعة عن أسرار للصنائع كانت خفيّة متوارثة بين أهلها فحسب . ومن كتّابها كان ڤولتير Voltaire الذي اختص بالقسم التاريخي وچان چاك روسو Rousseau الذي اختص بالقسم الموسيقي ، ومنتسكيو Montesquieu الذي اختص بالعلوم الاجتماعية . ثم ما لبثت هذه الروح الموسوعية أن شملت الإنتاج الموسيقي المتكامل لچان سباستيان باخ Bach ، الذي غدا عالماً يلمّ بأطراف كل ما هو متاح من الأسس الموسيقية .

لقد أصبح للطبقة الوسطى نصيبها وحقّها المشروع في المشاركة برأيها في كل ما هو عقلاني فناً وعلماً . وحين ملكت تلك الطبقة حظّها ثراءً وعلماً غدت قوة ناهضة تتحدّى سلطة الأرستقراطيين القديمة وتنزع عنها امتيازاتها . وبعد أن توفّر لها حظ كبير من المعارف خلعت عنها أغلال المعتقدات الخرافية البالية متحرّرة من قيود الماضي ، فإذا الحرية الواسعة التي تمخّضت عنها حركة التنوير تتفجّر عنها الثورة الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر . وما لبثت الطبقة الوسطى أن استنارت وغدت قارئة تطالع لمؤلفين من صفوفها ، ولها موسيقاها التي برعت في وضع أسسها فتوجّه أفرادها إلى الاستماع إليها ، وأصبحت لها القدرة على شراء اللوحات المصوّرة ، كما شيّدت مبانيها على أنماط أملاها ذوقها هي .

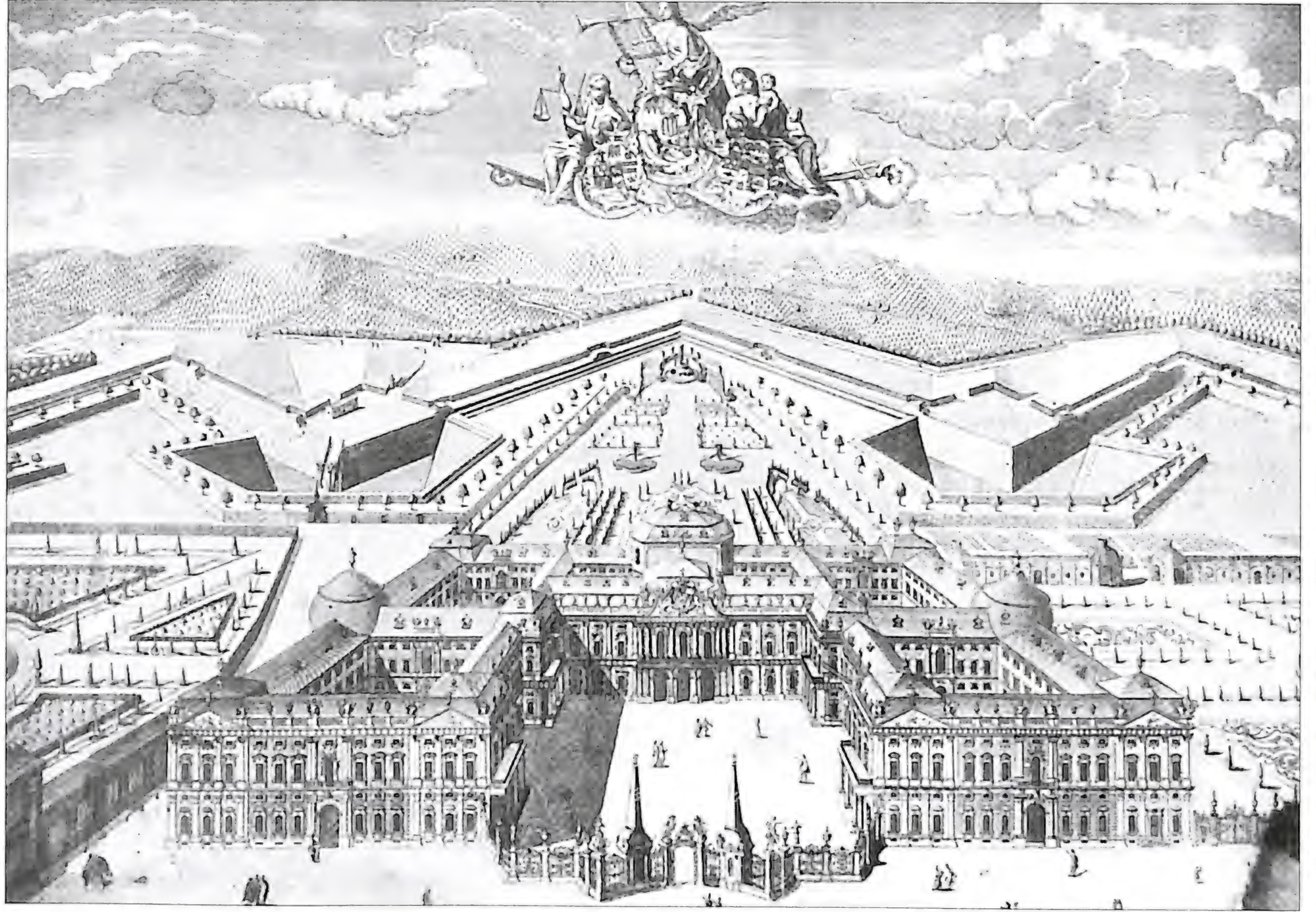
على أن فلسفة التنوير كان لها أيضاً ما عاقها وتحدّاها ، فلقد رافق ظهورها اتجاه مناهض لها وهو رفض العقلانية ، مرهصاً برومانسية القرن التاسع عشر . وعلى نحو ما كان التطرّف في العواطف الدينية من ضرورات الإيمان المطلق بالوحي والتنزيل ، كان « الحدْس » في الآداب والفنون يجافي العقلانية ، فإذا بطل الرواية في إنجلترا هو المتحدّث نفسه ، على نحو ما انطوت عليه قصص فيلدنج Fielding ، وإذا أسلوبها يجمع المشاعر الذاتية في نفوس القراء على التأثرّ بالبطل ، على عكس ما ينادي به مذهب « التنوير » من النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية محايدة . وثمة مثل آخر يتجلّى في عنوان رواية چين أوستين « العقل والعاطفة » Sense and Sensibility ، الذي تعني به ما عليه أبطال روايتها من صفات ، وهو عنوان لاشك يستفزّ الفكر التنويري . وفي فرنسا أضفى روسو مسحة وجدانية على حركة التنوير أملتها حساسيته المرهفة واستعداده الفطري لكل ما يثير الإحساس بالتعاطف و الحنان و الألم إلى غير ذلك من مشاعر . وفي رواية « كانديد » ذات الأسلوب الساخر صوّر ڤولتير الإنسان الملتزم بما يُمليه العقل لا يحيد عنه ، منددّاً بالرأي الذي قال به الفيلسوف ليبنتز من أن عالمنا الذي نعيش فيه هو خير ما يكون ، فإذا ڤولتير يجعل إحدى الشخصيات العقلانية التي توالت عليها المصائب والكوارث لا تملك في نهاية الأمر إلا الاستكانة للهزيمة ، مكتفية برقعة صغيرة من الأرض تزرعها وتعيش عليها . كذلك لم تفلت الصورة المرئية



لوحة ٢. ماتيــاس دانييــل
پوپلمان: قصر زفنجر بدرسدن

عن « نظرية التقدّم » Progress of the Human Spitit حيث عدّد المراحل العشر التي مرّ بها الإنسان في مشواره من الوحشية إلى الكمال ، عازيا بلوغ الإنسان الكمال إلى استخدامه قواه الذهنية إلى أبعد مدى ممكن ، فلا تعود تنفسح أمامه غير سبيل واحدة تقوده إلى الأمام وإلى ما هو أسمى ، وهكذا تمخضّت قوى التفاؤل المتحدّية عن اندلاع الثورة الفرنسية ، وعن لوحات المصوّر دافيد ، وعن موسيقى بيتهوفن .

على أن ثمة حركة فكرية أخرى نشأت في ألمانيا استلهمت نظريتها من الوجدان سُمّيت حركة « العاصفة والاندفاع » Storm and Stress (١٧٦٠ ـ ١٧٨٥) ، ويقال إن هذا الاسم الذي تسمّت به يمُتّ إلى مسرحية بهذا الاسم لمكسميليان فون كلينجر (١٧٥٢ ـ ١٨٣١) . وترجع نشأة هذه الحركة الفكرية إلى ثورة شبّان من الطبقة الوسطى ـ كانوا على حظ من الاستنارة والثقافة ـ على ما لاحظوه من جمود في حركة التنوير التي كانت تغلّب العقل على العاطفة .



لوحة ٥ . نويمان: قصر الأمير ـ الأسقف. ڤورتزبورج

وقد أخذت هذه الحركة الفكرية بمبادئ روسو وجعلت منه رائداً لها ، فلقد رأوا رأيه في أن الطبيعة بجوهرها خيرٌ من زيف الحضارة ، وأن ما تُمليه العاطفة خير مما يمليه العقل . وكان من أهم روّاد هذه الحركة جوته [آلام ڤيرتر ١٧٧٤] وشيلر [قُطّاع الطرق ١٧٨١] في سنوات شبابهما . ونادت هذه الجماعة بعدم الخضوع لقهر قاهر ، كما طالبت بالحرية الفردية وبالتحلّل من أَسْر القواعد الخُلقية المألوفة جاعلة نصب عينيها الالتزام بالتلقائية والانتقال المفاجئ من الشئ إلى نقيضه ثم لا بأس من العودة إلى ما كان أولاً ، وقد عدّت الشِّعر موهبة فطرية بيئية أولى للشعوب ، ومن هنا كان اهتمامها الخاص بالقصص الشعبي وبالملاحم وبالقصص التوّراتي ، كما غلبت على قصائد شعراء هذه الحركة البِنْية القصصية الغنائية مستلهمة أفكارها من الأغاني الشعبية التي سادت قبلُ خلال القرون الوسطى ، فإذا هم لا يلتزمون إلا بما يُمليه عليهم الخيال المبدع ، فذهبوا مع بيرك Burke (١٧٥٦) في « مقولته عن الجلال والجمال » إلى أن ثمة عنصراً في الأدب والفن يفوق « الجمال » هو الجلال ، فعلى حين يبعث الجمالُ البهجة في النفوس يثير الجلالُ الرهبة فيها . ومن هنا كان تعلّقهم بأوصاف روسو للطبيعة البدائية في ثوبها الحُوشي غير المنسّق مما أثار في النفوس حنين العودة إلى الفطرة والطبيعة . فعلى حين حاول أصحاب حركة التنوير ترويض الطبيعة وجعل زمامها في يد الإنسان ، أقام أصحاب حركة « العاصفة والاندفاع » للطبيعة سلطانها القاهر الذي لا يُسبر له غور .

من لمسة السخرية اللاذعة على يد المصوّر الإنجليزي هوجارث Hogarth التي نقد فيها مجتمعه لاسيما في مجموعته المسمّاة « الزواج على نهج العصر » Marriage à la Mode . كما تجلّت روح التنوير في نموذج بيّن في آخر أوپرا لموتسارت هي « النايْ السحري » Magic Flute حيث نرى القوى العقلانية تتكاتف مُعلنةً الحرب على قوى الظلام والجهل والشرّ إلى أن يحسم انتصار العقلانية الصراع في الختام . وكان لروح التنوير أثر واضح في الحضّ على التفاؤل ؛ فعلى حين ركّزت المسيحية على خطيئة آدم فكان جزاؤه الطرد هو وزوجته حواء من الجنة ، ذهبت نظرية المعرفة عند أفلاطون إلى أن الإنسان كان في الأصل يعيش مع الآلهة لا يصدر عنه إلا الكمال المطلق ، وحين طُرد من الجنة متخذاً الجسد مقرّاً له فقدَ صفة الكمال المطلق . وما نراه في الإنسان من حب للمعرفة مردّه إلى حنينه إلى جنّته الأولى في صحبة الآلهة وما هم عليه من كمال . وعلى حين آمن دارسو الآداب القديمة وشجون البشرية مثل إدوارد جيبون ـ بعد أن استبعدوا الدراسات الدينية ـ بما أُغْرِقَ به الفكر والفن كلاً من اليونان وروما القديمتين [ومن هنا جاءت مؤلفاتهم الضخمة التي تولّت مهمة الإجابة على قضية لمَ كانت ثمة نهضة ولمَ كان ثمة اضمحلال] ، ذهب أصحاب حركة التنوير ـ دون أن ينكروا عظمة اليونان وروما ـ إلى أن العقلانية إذا طُبّقت بحذافيرها آتت ثماراً أينع وأنضر من تلك الثمار القديمة ، وهو ما يتجلّى فيما ذهب إليه كوندورسيه Condorcet

وكما أعدّ الفنان العبقري الخالد موتسارت الذي سيطر على قلوب الناس خلال القرن الثامن عشر موسيقى الحجرة للعزف في صالونات المجتمع الأرستقراطي ، قدّم أيضاً أوبرا قصيرة لقصر شونبرون الإمبراطوري وعدداً من الأوبرات الفكاهية الألمانية للمسارح الموسيقية الشعبية . وبلغ أسلوبه ذروة التعبير الموسيقي على المستوى العالمي في مؤلفاته لدور الأوبرا العامة ولقاعات الموسيقى التي كان يؤمّها النبلاء والعامة معاً حيث تلامس مناكب الأرستقراطيين مناكب البورجوازيين ، وهي الدور والقاعات التي هيّأت لموسيقاه طريق الشهرة الدولية . فقد تميزت أوبراته بطاقة درامية جيّاشة فإذا مواقفها التراجيدية والفكاهية تُضفي عليها لمسة إنسانية مؤثّرة ، كما تسلّلت هذه الطاقة الدرامية إلى موسيقاه السيمفونية المطلقة فإذا سيمفونياته الإحدى والأربعون بجانب كونشرتاته لمختلف الآلات تأسر العازفين والمستمعين في جميع أنحاء العالم حتى اليوم . وكان قد جاب بصحبة أبيه أهم المراكز الموسيقية بأوربا ، وأُتيحت له فرصة اللقاء مع أعظم المؤلفين وأفاد من ذلك كله فتمثّل قيادات الفكر الموسيقى المعاصرة ، واستهوته في لندن مؤلفات يوهان كريستان باخ ابن باخ العظيم والتي كانت تمثّل تحوّلاً عن موسيقى كل من أبيه يوهان سباستيان باخ وهيندل ، فإذا موتسارت يهجر أسلوب الفخامة واستعراض المبتكرات الإيقاعية والضخامة الصوتية في الموسيقى التي تميّز أسلوب الباروك لينطلق معبّراً بنبرات أسلوب الروكوكو الرشيق المنمّق بعد أن التقى في باريس بأساطين فن « الموسيقى » وخاصة في نطاق موسيقى الآلات ذات لوحة المفاتيح أمثال رامو ، وتعلّم من كوبران العظيم الأناقة في الكتابة وعذوبة الأسلوب الذي يدغدغ الأذن ، ولقن عن أوبرات جلوك النظرة الدرامية العميقة الشاملة ، وحبك النسيج الدرامي في الأوبرا ، واستبعاد العناصر قليلة الأهمية بالنسبة للحدث الدرامي ، واستهواه في إيطاليا الإعلاء من شأن جمال الصوت الغنائي الآدمي وجميع عناصر الجاذبية والشاعرية التي تتميّز بها الشعوب اللاتينية ، ثم استمع إلى أعظم فرق الأوركسترا بأوربا وأَسرته مقدرة العازفين على مختلف الآلات ، وهو الأمر الذي أفاد منه كثيراً في توزيعاته الأوركسترالية ، كما أخذ عن هايدن القدرة على التعبير المكين في نموذج السيمفونية ، واكتشف أسرار الأوبرا الجادة لمدرسة نابولي وكذا أسرار الأوبرا الهزلية مثل أوبرا « الخادمة السيدة » لبرجوليزي ، كما عرف الأوبرا الفكاهية الألمانية . لقد بلغ موتسارت الذروة بأسلوب الروكوكو المتميّز بالهارمونيات البسيطة والزخارف اللحنية الرائعة القائمة على ارتجالات ذات ألحان بسيطة ، وكان هذا التطور على يديْه بمثابة رد فعل للتعقيد الذي بلغه أسلوب الباروك ذو الخطوط اللحنية المتعدّدة ، والتي بلغت أحياناً ستة عشر خطاً لحنياً مما يشقّ على المستمع تتبّعه وإدراكه .

وما من شك في أن موتسارت قد تأثر بحركة « التنوير » التي قامت إثر مكتشفات نيوتن العلمية ، وتجلّى تأثره بها في ميله إلى الوضوح المنطقي والوحدة في بناء صوره الموسيقية على اختلاف أنواعها . كما تحمّس للمذهب الطبيعي الذي نادى به روسو وهو ما عبّر عنه في رسائله الشخصية العديدة ، واعترف معارفه الأدبية من نشاط حركة



لوحة ٤. پوپلمان وپرموزر: منحوتات قصر زفنجر

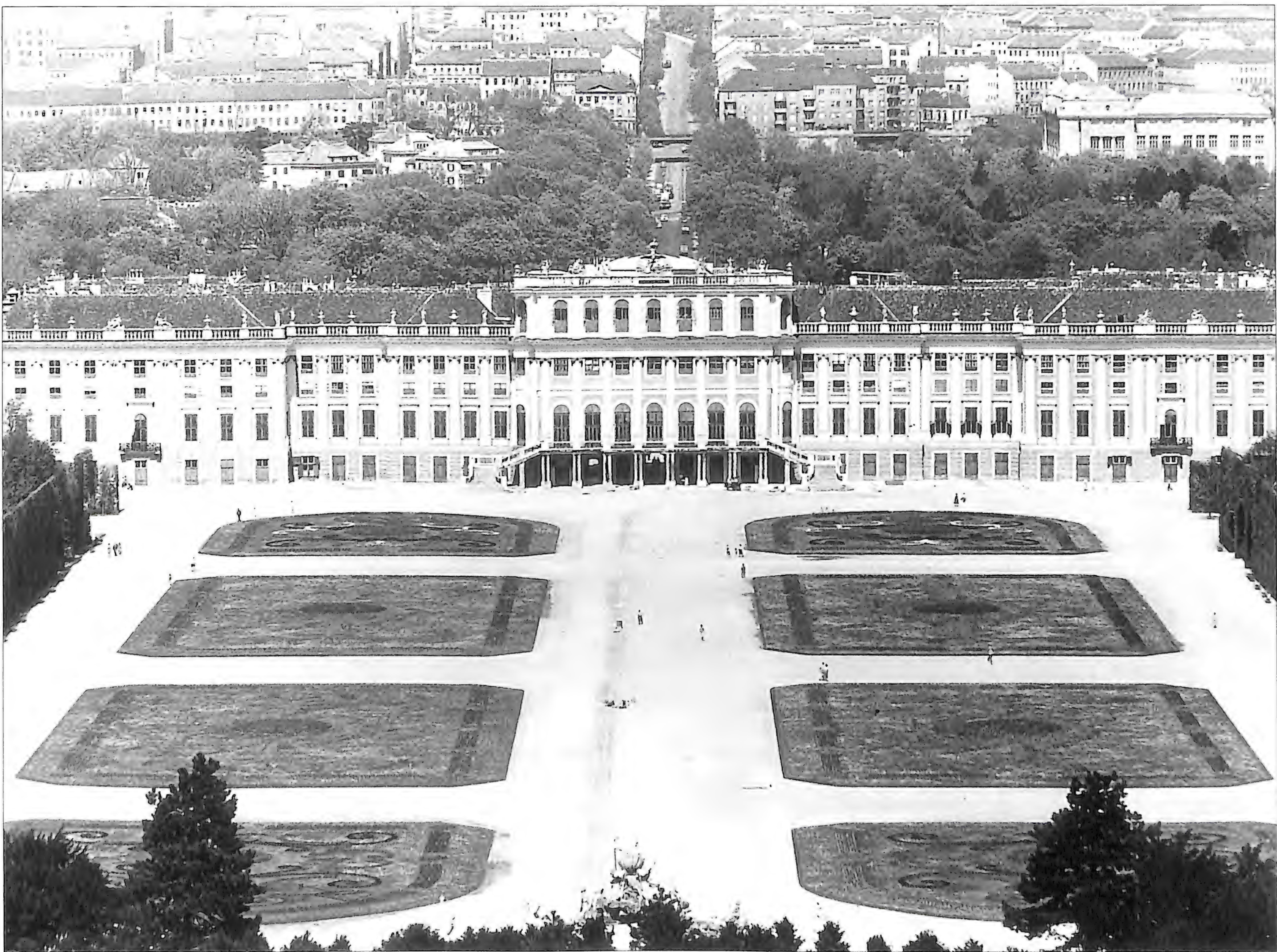
« العاصفة والاندفاع » التي نادت بسطوة الطبيعة وتسلّطها على الإنسان بإرادتها الغامضة ، مناقضةً في ذلك حركة « التنوير » العلمية التي تؤمن بإمكان إخضاع قوى الطبيعة وتسخيرها لخدمة الإنسان عن طريق العلم .

وهكذا انصهرت في بوتقة ذكائه الحاد جميع المذاهب العلمية والأدبية والموسيقية التي ظهرت في عصره ، ثم ما لبثت أن انبثقت من خلال فكره الخلاّق في مبتكراته الموسيقية ، فإذا هو يعكف على تطوير أسلوب الروكوكو إلى كلاسيكية رصينة ، وإذا هو يلتفت بكل كيانه إلى الأوپرا التي وجد فيها النموذج الجدير بضمّ جميع الأفكار والمصطلحات والأساليب في إطار شامخ تبدو معه وكأنها تُرى من خلال « منظار مجسّم » ، إذ كان موتسارت يعدّ المسرح الموسيقي الوسيط الطبيعي الذي يتجلّى من خلاله التعبير الصادق . وما أشبه مقدرة موتسارت على رسم الشخوص المسرحية بمقدرة شكسبير وإن قامت مسرحياته على عناصر موسيقية ، فكان يبعث الحياة في شخصياته باستخدام الجمل الموسيقية المبتكرة الإيقاع ويدفع بها خلال المواقف المختلفة ، كما استطاع أن ينمّي الأحداث المتشابكة عن طريق التحويرات الهارمونية والحِيَل الكونترابنطية . وكان مجاله الشعوري في الأوپرا متّسعاً رحباً ، فهو ينتقل في يسر من الموقف البهيج إلى المأساوي ، ومن الموقف الهادئ إلى المضطرب ، ومن الجاد إلى الهازل ، ومن الساكن إلى الثائر ، ومن الفاضل إلى الشرّير في نطاق زمني قصير . ومع ذلك تجري انتقالاته تبعاً لحساب دقيق وداخل حدود مرسومة تكشف عن سيطرته الكاملة على جميع المواقف والتعبيرات .





لوحة ٣. پوپلمان: قصر زفنجر. رسم مطبوع ومُنفَّذ بطريقة الحفر لبيلوتي



لوحة٦. فيشر فون إرلاخ: قصر شونبرن الصيفى بڤيينا

طراز الروكوكو

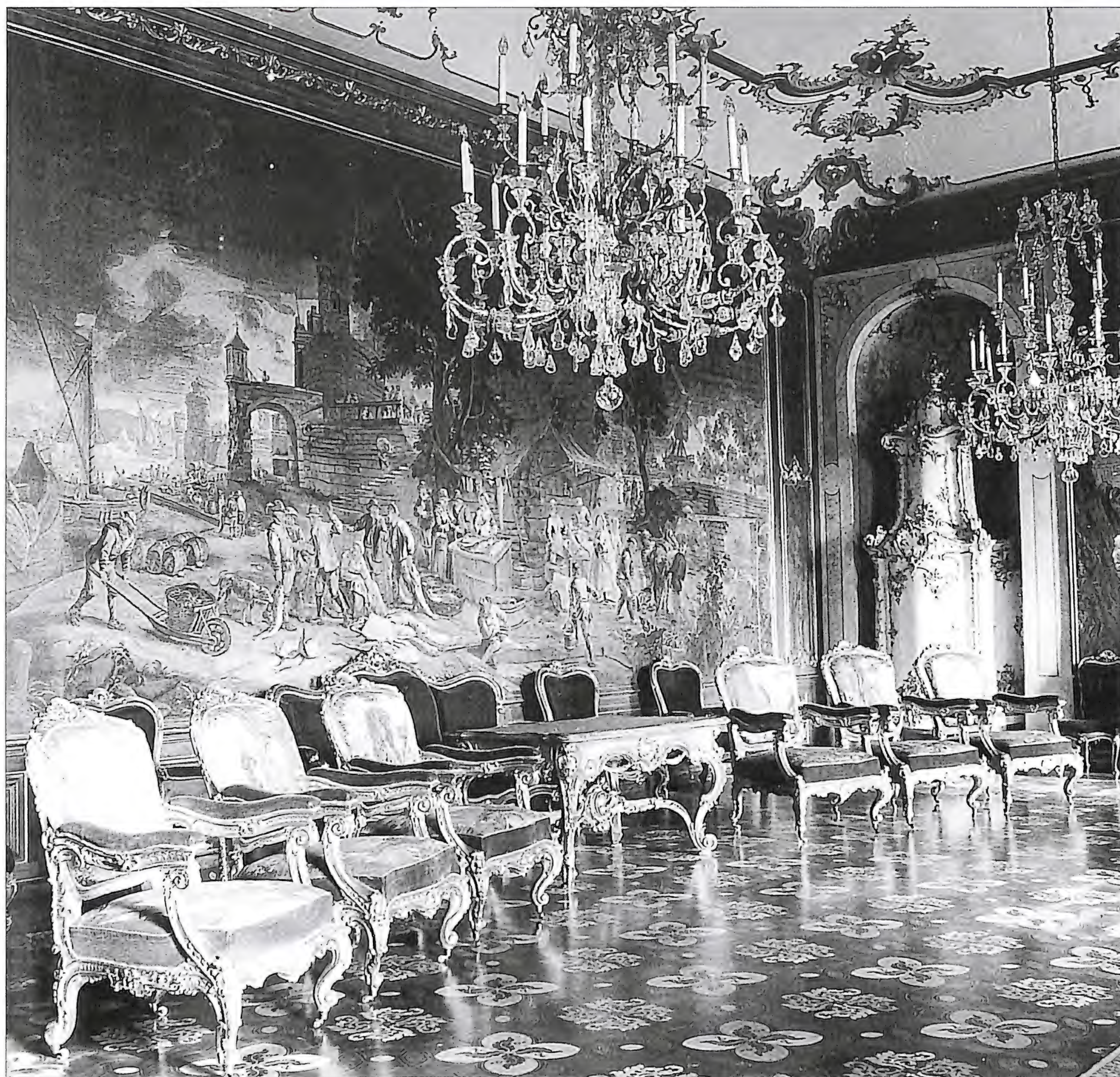
شاع طراز الروكوكو الفني في أوربا خلال الفترة من حوالي ١٧٣٠ إلى حوالي ١٧٨٠ ، ويتميز بالزخارف ذات الخطوط اللولبية المنحنية المحاكية لأشكال القواقع والمحار والأصداف ، أو الموحية بأشكال الصّخور في الكهوف والمغارات لاسيما في فن صناعة الأثاث وزخارف التنسيق الداخلي بالدور . وهو فن أرستقراطي فيه إفراط في الشغف بالأناقة أسلوباً وموضوعاً . وبرحيل لويس الرابع عشر انتقل طراز الباروك الأرستقراطي ـ كما سبق القول ـ إلى مرحلته الأخيرة وهي الروكوكو بعد أن لم تعد رعاية الفنون احتكاراً للبلاطات بل تلقّفها مجتمع باريس الراقي الذي يضم الطبقة البورجوازية العليا وأرستقراطية المدن ، والذي ما لبث أن تبنّى رعاية الفنون .

والراجح أن كلمة روكوكو rococo ـ وبها جناس مع كلمة باروكو barocco ـ قد اشتُقّت من كلمة rocailleبمعنى الصخر و كلمة coquille بمعنى القوقعة أو المحارة أو الصَّدَفة ، إذ غدت الصخور المحاريَّة الأشكال والقواقع والأصداف تُستخدم على نطاق واسع كصيغ زخرفية في الطراز الباروكي الشائع ، حتى ليمكن اعتبار طراز الروكوكو تعديلاً طرأ على طراز الباروك وإثراء له غير متعارض معه ولا مناقض له . وبعبارة أخرى هو طراز باروكي انتقل إلى داخل الدور والقصور ليواكب أناقة الدور التي أنشئت في المدن أكثر مما يواكب أبهاء القصور وإن استخدم في كليهما . وهكذا استُحدث طراز الروكوكو لتُزَخْرَف به الدور من الداخل لاسيما الرّدهات والقاعات الصغيرة المخصّصة لتلاقي الأصدقاء والمعارف يتبادلون الأحاديث في جلسات السَّمر . وقد شمل طراز الروكوكو كافة الفنون الكبرى كالنحت والتصوير والعمارة والموسيقى إلى جانب الفنون الزخرفية التي غشَّت كلَّ ما في الداخل ، من المنحنيات الرشيقة لأرجل المناضد والمقاعد والأرائك إلى اللفائف الحلزونية المذهّبة التي تُجمِّل السقوف والجدران . ولعل النموذج الأمثل الدال على فن هذا العصر هو الرسوم المطبوعة بطريقة الحفر التي أعدّها الفنان أنطوان ڤاتو مستخدماً أشكال المحار والصّدف ببراعة فائقة تسنّى معها استعارة عناصرها وصيغها في شتّى مجالات الزخرفة سواء في الكسوات الخشبية على الجدران ، أو فوق ورق الحائط المطبوع ، أو في مشغولات الجص والطين المحروق والمطليّة باللونين الأبيض والذهبي ، أو في تطهيم نسجيّة مرسّمة أو مطرّزة تكسو ظهر مقعد أو أريكة ، أو نحتاً فوق سطح مدفأة إلى غير ذلك . ونحن إذا قابلنا التنسيق الداخلي وفقاً لطراز الروكوكو بقصر شونبرون بڤيينا (لوحة ٨) على سبيل المثال بالتنسيق الداخلي في عهد لويس الرابع عشر تجلّى لنا الفارق بينهما بوضوح ، فعلى حين كان طراز الباروك مهيباً جليلاً مبهراً كان طراز الروكوكو جذّاباً رقيقاً رشيقاً رهيفاً ، فإذا الرّقة تحلّ محل الشموخ والضخامة ، وإذا الأناقة تحلّ محل الجلال والفخامة ، وإذا رقّة الألوان الطباشيرية تحلّ محل تيه الذهب والأرجوان .

وكما ألّف رامو Rameau وجلوك Gluck وموتسارت Mozart الأوبرات خلال القرن الثامن عشر لعرضها في دور الأوبرا العامة حيث تلامس مناكب الأرستقراطيين مناكب البورجوازيين كما أسلفت ، انتقلت الفنون من قاعات القصور الرخامية الفارهة إلى الصالونات الصغيرة الأنيقة حيث أصبحت الرقة والجاذبية والرشاقة قيماً جمالية تبزُّ العظمة والإبهار . كذلك أُطلق هذا المصطلح في الفترة بين ١٧٢٠ و١٧٧٠ على الشِّعر الألماني الذي واكب طراز الروكوكو من حيث الزخارف اللفظية المسرفة والإغراق في التكلّف .

ومن بين أشهر المباني ذات طراز الركوكو قصر البلڤدير Belvedere الصيفي المطلّ على الحديقة في ڤيينا (لوحة ٩) وهو القصر الذي شيّده المهندس لوكاس فون هيلدبراندت Hildebrandt ، والمتميّز بخط أفقه المتكسّر وأبراج أركانه الأربعة التي لا تدين إلا قليلاً للنماذج الفرنسية والإيطالية السابقة عليها . ونلحظ على الفور الذوق الزخرفي وقد انطلق في سخاء منبثقاً من الأبواب ليكسو السطح الخارجي للواجهة بأسرها ، كما نجد التفاصيل التي انفرد بها المهندسون الفرنسيون داخل المباني قد انتقلت على يد هذا المهندس إلى الواجهة المطلّة على الحديقة ، ضارباً عرض الحائط بالرصانة المأثورة عن پالاديو مهندس عصر النهضة ، فنشهد على جانبي نوافذ الطابق الثاني بعض الأعمدة الملتصقة المركّبة المفرطة في زخارفها ، كما نرى فوق المدخل بعض تماثيل الكارياتيد متجمّعة وكأنما تجسّد تشكيلات

كوريوجرافية لفريق من راقصي الباليه . وباستثناء هذه العناصر اختفت الطرز المعمارية المأثورة تماماً ، فتلاشت سكينة واجهة المعبد المثلّثة ، وتبدّدت أطر النوافذ الأكاديمية الطراز ليحلّ محلها نموذج متدفّق فوّار من المنحنيات المتعرّجة والإيقاعات المتكسّرة عن عمد . وهكذا يشدّنا هذا النزوع نحو ترصيع المستوى المسطّح بالمنحوتات الذي يتيح الفرصة لتلاعب النور والظل تلاعباً يتغيّر بتغيّر أوقات النهار بحيث تبدو الواجهة وقد غشّتها دوّامات الحركة بلا توّقف ، فإذا ما انتقلت العين أفقياً من جانب إلى آخر تعاقبت الأشكال المقعّرة والمحدّبة في إيقاع مرهف آسر .



لوحة ٨. صالون بقصر شونبرن. ڤيينا

ويمكن القول إن طراز « الروكوكو » الذي بلغ الغاية رقة ولطفاً وعذوبة كان آخر طراز أوربي التزم بالأسس الجمالية المتعارف عليها كُتب له الانتشار والشّمول في العالم المتحضّر ، ومردّ ذلك إلى أن زمام الأمر كان في أيدي فلول آخر طبقة أرستقراطية ذات صفة اجتماعية دولية تملك بها أن تكون راعية للفنون . وإذا نحن بعد قيام الثورة الفرنسية وحروب نابليون نرى القوميات الإقليمية وقد قويت شوكتها ، فظهر أثر ذلك في الفنون التي غدت تحمل دلالة قومية تفوق دلالتها العالمية ، وإذا موضوعات الفن تُمسي قومية محلية أكثر منها عالمية .

وكان للفكاهة اللمّاحة وروح الدعابة الذكية أثرهما في فن القرن الثامن عشر الذي لم يكترث لاعتراضات الكنيسة أو الدولة . وطراز الروكوكو وإن لم يكن طرازاً بمعنى الكلمة ـ كما ذهب البعض ـ فهو لاشك نقيض لطرز سابقة ، فإن التطلع إلى الوراء نحو طرز أخرى تبدو على فخامة وجلال وروعة سبق بها القرن السابع عشر ، وحمل لواءها قادة مثل البابا أوربان الثامن والملك الشمس لويس الرابع عشر ، قد يشي بأنها جوفاء لا طائل منها . ويؤيد هذا الرأي ما ذهب إليه ماثيو بريور Prior بعد طوافه بأبهاء قصر ڤرساي وقاعاته فإذا هو يرمي الملك بالحمق الذي تجلّى في لمساته الجوفاء حين شيّد هذا المقرّ : « حيث لا يكاد سقف أو جدار يخلو من صورة له ، الأمر الذي يبعث على السخرية ، فلو عنّ له أن يبصق وهو يلوي عنقه يمنة أو يسرة ، لم يجد إلا صورة من صوره أو صورة ' الشمس ' التي تليه منزلة . . . . يبصق عليها » .



لوحة ٩. لوكاس فون هيلدبراندت: قصر بلڤدير. ڤيينا

وما لبثت فرنسا مع بداية القرن الثامن عشر أن تخفّفت شيئاً من سطوة الفن الباروكي إسرافاً وشططا ، بعد أن أوشك هذا الإسراف وذاك الشطط أن يهبطا بالدولة إلى دَرَك الإفلاس ، هذا إلى ما لحق ذلك من إفساح الطريق ممهَّداً أمام العقلانية . أما إنجلترا فلم تطالعنا بتصوير قومي من طراز الباروك بل تلقّفت هذا الطراز عن مصوّرين أوربيين ليسوا من رعاياها . كذلك لم نجد إيطاليا ـ وهى البيئة التي نشأ فيها طراز الباروك ـ تُفسح صدرها بالقدر الكافي خلال تلك الحقبة لرعاية كبار مصوّريها الزخرفيين مثل الفنان العظيم تييبولو الذي لم يحْظ بالرعاية الجديرة به في موطنه على

حين ظفر بها في دول أوربية أخرى ، وهو مالم تفعله ألمانيا وإسبانيا ، فلقد رَعَتا فنانيهما رعاية حانية .

وعلى حين جنح هذا القرن إلى التخفّف من إسباغ الروعة والجلال على التصوير الزخرفي التفت إلى موضوعات الحب والغزل مفضّلاً إياها على تمجيد الحكام وإعلاء شأنهم ، فإذا الملوك يتحلّلون شيئاً فشيئاً من استخدام الرموز التي تشير إلى مآثرهم وعلو كعبهم ، وإذا بنا نرى فردريك الأكبر في بروسيا وكاترين العظمى في روسيا يسايران روح العصر بفكر نيّر هداهما إلى التخفّف شيئاً من الاستبداد . وعلى الرغم من أن لويس الخامس عشر قد صُوّر وهو غلام في وضعة تحاكي ما كان لأسلافه من عنجهية وتعالٍ يضْفيهما عليهم زيّهم الفخيم المميَّز ، فقد هداه فكره حين شبّ إلى مجاراة العصر فتنازل عن بعض ما كان لأسلافه من استبداد مطلق وغطرسة واستعلاء . وهكذا نجحت النزعة العقلانية في انتزاع أشرعة الفن الباروكي من « صواريها » ، وأصبح مَن يساندون هذا الفن الباروكي بمعزل عن مجريات العصر . ومن هنا تعذّر على الفن الباروكي بأبّهته ومهابته أن يُدخل البهجة على قلوب الناس رغم سطوة إبهاره ، بقدر ما كان يسعدهم فن الروكوكو بما يعرضه من موضوعات بسيطة أليفة تتفق ومشاعرهم وميولهم . كان القرن الثامن عشر معنياً بالإنسان إنساناً ، غير ملتفت إلى جنسه أو بيئته ، فكان الناس في نظر هذا القرن سواسية لا يفرّق بينهم دين أو وطن ، ومن هنا كان لفيلسوف هذا القرن منتسكيو كلمته المأثورة : « أنا إنسانٌ قبل أن أكون فرنسياً » « Je suis homme avant être Français » .

في هذه السنوات حظي الفنان بحرية لا تعدلها حرية إذ خَلُص من أسْر تسخيره لأهواء الحاكم المستبدّ تاركاً لنفسه العنان يصوّر الأحداث التاريخية وفق خياله هو لا التزاماً بمزاج الحكام ، مطّرحاً تلك التصاوير المعنية بعرض المواعظ الخلقية . ونلمس هذه الحرّية جليّاً في لوحة رسمها الفنان الفرنسي شارل كوابيل Coypel عام ١٧٣٢ عَنْونها « ربّة التصوير تطرد ثاليا ربّة التاريخ » (لوحة ١٠) فجاءت صادقة مفعمة بالحيوية شأنها شأن كتاباته قبل أن يتقلّد منصب مدير الأكاديمية الملكية ويغدو المصوّر الأول للملك . فنرى ربّة تاريخ مستغرقة هي وصويحباتها في جمع المخطوطات المكدّسات على حين تطردها ربّة التصوير من المرسم دون مراعاة لتماثلهما مكانةً . كذلك أقرّ كوابيل رسالة الفن الاجتماعية وبأحقّية كل فرد في الإدلاء برأيه بعد أن كان هذا الحق حكراً على متذوّقي الفنون وحدهم ، فإذا الفنون الجميلة حق للناس جميعاً من أَصحاب الحسّ المرهف ، ومن هنا بات من المسلّم به رحيل أسلوب الباروك الفخم الضخم إلى غير رجعة . ولقد شجّع هذا التحرّر الفنانين مثل المصوّر بوشيه وغيره على عدم الالتزام بحرفية الأساطير الكلاسيكية ، كما غدا تناول الموضوعات الإغريقية والرومانية هو الذريعة التي يتعلّل بها الفنانون لتصوير الشخوص عارية . وفي البندقية حيث كان ثمة تقاليد



لوحة ١٠ كوابيل: ربّة التصوير تطرد ثاليا ربّة التاريخ. متحف اللوفر

راسخة للتصوير قدّم تييبولو رؤاه الخاصة عن العالم القديم بعد أن أضفى عليه الكثير من إملاء خياله ، وبعد أن تأثر بأعمال المصوّر ڤيرونيزي وبتصاوير مناظر الأوبرا . وانفرد المصوّر ڤاتو بتصوير المناظر الضبابية الموحية بالاسترخاء على غرار ما كان يدور في الروايات التي تصف حياة أهل الريف والرعاة وقتذاك ، حيث تجول السيدات الأنيقات برفقة عشّاقهن الذين لا يقلّون عنهن أناقة في أوقات فراغهن وسط حدائق مورقة مزهرة في محاكاة خيالية لحياة رعاة أركاديا[٢] في اليونان القديمة . وقد تناول ڤاتو مثل هذه المشاهد بحساسية شديدة وبألوان كألوان الجواهر ألقاً ورهافة لا تكاد فروقها الدقيقة تُدرك ، مهّدت الطريق لتطور أسلوب الروكوكو . على حين كان بوشيه Bouchet المصوّر الأثير لدى مدام ده پومپادور أوفر مرحاً من ڤاتو ، حيث يتجلّى في صوره المثل الأعلى لاصطناع الإغراء الأنثوي ، وإذا الحب لا يعود هو تلك العاطفة العنيفة المأثورة عن روبنز بل بات الحب هو الغزل الرفيع ، وإذا أشكال الصّبايا الممشوقات تحلّ محل نساء روبنز المكتنزات . وخلّف بوشيه تلميذه فراجونار Fragonard عميداً لطراز الروكوكو الفرنسي ، فإذا لوحاته تكشف عن اهتمامات الطبقة الأرستقراطية اللاهثة دوما وراء الرغبات المثيرة . وكان لإحساس هذا المصور الرهيف بالألوان وقدرته المذهلة على الرسم والتصوير الفضل الأكبر في إنقاذ لوحاته من احتمال الإفراط في التأنّق الهابط في وهدة الابتذال . وتكاد أعمال المثّال كلوديون تثير فينا الشعور نفسه بعد أن حوّلت قدرته الفذّة على التجسيم السريع للصلصال إلى وسيط مناسب لتسجيل اللحظات العابرة للرقصات الباكخوسية الماجنة عبر تماثيله المنمنمة ولوحاته الفخارية ، فجاءت أشكاله أكثر صراحة في الإثارة الحسّيّة من أشكال اللوحات المصوّرة في عصره (لوحة ١١) .



لوحة ١١ كلوديون: موكب عابدات باكخوس. متحف اللوڤر



الفصل الثاني

طراز الروكوكو المعماري

حلّ طراز الروكوكو الرشيق المنمنم نسبيّاً محل طراز الباروك ذي الخطوط المقوّسة الضخمة الذي شاع في معمار بورّوميني وغيره ، فإذا هو يتآلف في يسر مع العمارة الباروكية النمساوية والألمانية في مراحلها اللاحقة . وعلى الرغم من أن طراز الروكوكو نشأ أصلاً في خدمة التنسيق الداخلي للمباني إلا أنه لعب دوراً جوهرياً خلال منتصف القرن الثامن عشر في التأثير على المعمار ، بما يمكننا معه القول بأنه الطراز المعماري الذي خلف طراز الباروك . ومن سمات هذا الطراز المعماري خطوط الأرابيسك المتأوّده المنغّمة ، والمنحنيات على شكل حرف S ، والألوان البيضاء الباهتة والذهبية ، والاستخدام الحاذق للإضاءة والمرايا ، والصيغ الزخرفية المستوحاة من الطبيعة وقد تواشجت مع بعضها البعض بروح يشوبها المرح والبهجة والتحرّر ، كالسّحب والزهور وأفنان الشجر وأوراقها والطيور وولْدان الحب والآلات الموسيقية ، إلى غير ذلك .

ولكي نستطيع تبيّن التطور الثوري الذي أسفر عنه طراز الروكوكو ، فلا غنى لنا عن نظرة إلى ما كانت عليه الفنون بفرنسا حين بدأ طراز الروكوكو يجتاح طراز الباروك المهيب في أواخر القرن السابع عشر ، وأطلق عليه يومها اسم « الطراز العصري » . وكما هو معروف فقد كان كل ما هو جديد مبتكر في الفن الفرنسي يدور من قبل حول شخصية 'الملك ـ الشمس' وبلاط ڤرساي ، وكان چول أردوان مانسار Mansart كبير المعماريين منذ عام ١٦٩٩ قد أعدّ خططه لتطوير قصر ڤرساي وغيره من القصور الملكية لمواكبة فن « الطراز العصري » ، كما أخذ پيير لوپوتر Le Pautre المتخصّص في زخرفة المباني من الداخل ـ تحت إشراف مانسار ـ في إعادة زخرفة قصور قاعات قصور مارلي Marly وميدون Meudon وتريانون Trianon بڤرساي في السنة نفسها . وكان من الطبيعي أن تأخذ هذه الزخارف طريقها من القصور الملكية إلى دور الطبقة الأرستقراطية وعِلْية القوم بباريس . ومازلنا إلى اليوم نُعجب بتأمل تلك المدافئ الأنيقة التي تكتنفها ألواح الخشب المحفورة عليه زخارف أغصان الشجر والمحارات والقواقع والأصداف ، غير أن الأكاديميين مالبثوا ـ كعادتهم ـ أن هبّوا يستنكرون هذا الفن الجديد وينتقصونه . وإلى جانب الفنانين الذين اضطلعوا بتطوير قصر ڤرساي مثل لوپوتر برز فنانون آخرون مثل چيل Gilles وأوپينور Oppenord وبوفران ، فإذا هم يقدّمون روائع خالدة أخصُّ بالذّكر منها ما أنجز في الپاليه رويال [مقرّ فيليپ دوق أورليان الوصيّ على عرش فرنسا ١٧١٦] مما يعدّ نموذجاً لاكتمال فن الروكوكو الذي شاع فيه لونان زاهيان هما الأبيض والذهبي ، وتتوالى فيه اللفائف والحلزونيات وخطوط الأرابيسك في تناسق آسر على امتداد كرانيش الزخارف الخشبية وفوق المدافئ والأبواب ومنحنيات السقوف ، كما تألّقت العناصر النباتية الزخرفية المحوّرة ، واللفائف المتثنّية ذوات الخطوط المصطخبة في انحناءات شديدة . واطّرح الفنانون التماثل الشائع في أطر المرايا مع استخدام خيال مفعم بالرقة والتحرّر يروق للعين ويأسر اللبّ ، وإذا أسس هذه الزخارف الجديدة تتوطّد خلال عهد وصاية الدوق فيليپ الذي استمر حتى عام ١٧٢٢ بالقصور الملكية ودور النبلاء ، فضلاً عن أن

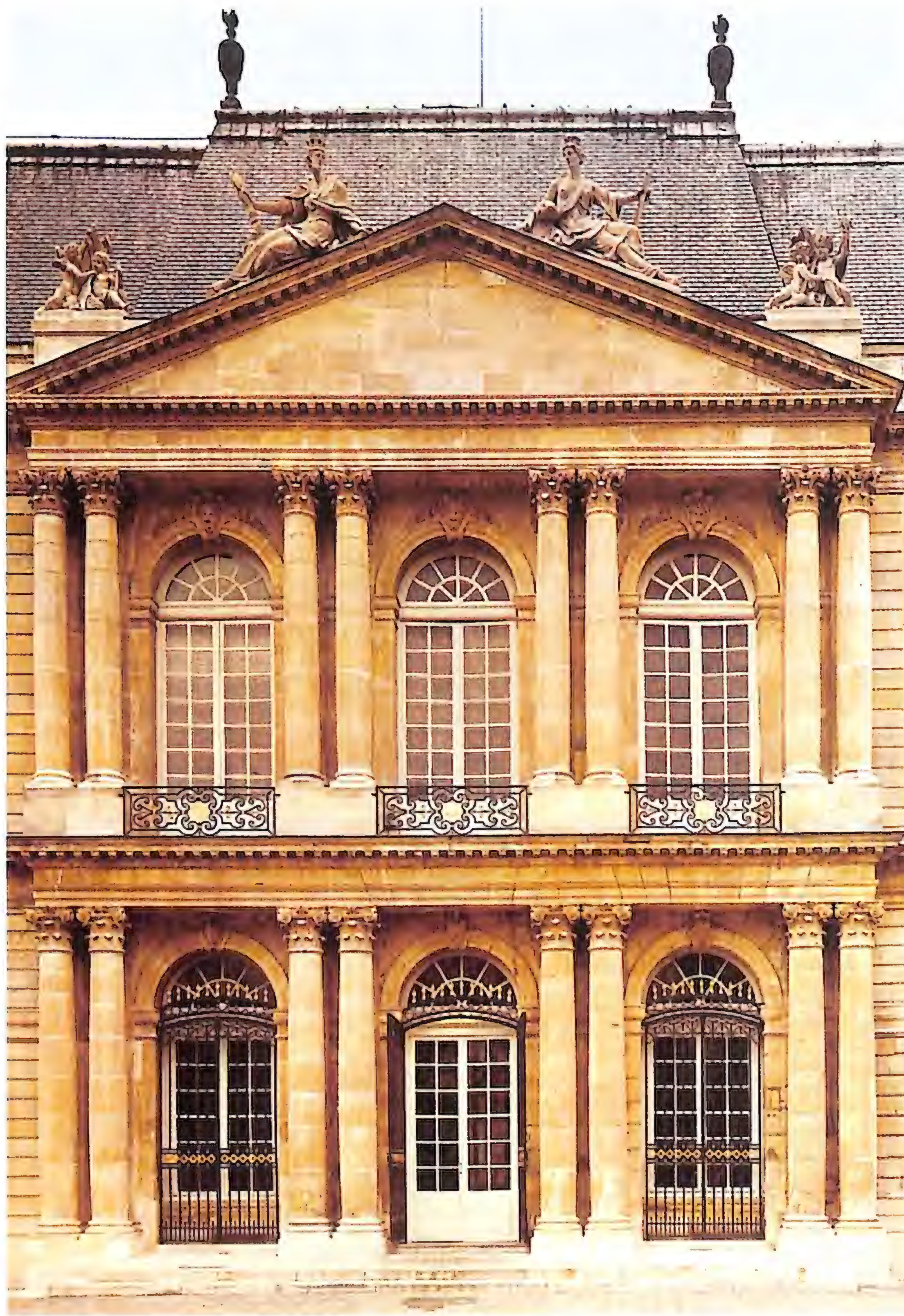


لوحة ١٢ چان كورتون: أوتيل ماتينيون [المقرّ الرسمي الدائم لرئيس الوزراء الفرنسي] شارع ڤارين. باريس (١٦٧١ - ١٧٣٠)

انتقال البلاط بأسره من ڤرساي إلى باريس كان له أثره في احتدام المنافسة بين الأسر العريقة التي انطلقت تتبارى في استخدام أعداد لا تُحصى من المعماريين والمزخرفين لتحويل مقارّهم لاستقبال طراز الروكوكو . وما تزال الصور المطبوعة بطريقة الحفر على الحجر أو الأسطح المعدنية ، وكذلك الصيغ الزخرفية المستخدمة منذ عهد الملك لويس الخامس عشر تزخر بها صفحات العديد من الكتب أشهرها كتاب المثّال الشهير ميسونييه Meissonier الذي صدر بباريس عام ١٧٣٤ . وإلى هذا الفنان وكذا إلى المهندس پينو Pineau والمصوّر بوشيه يعود الفضل في نضج المرحلة المبكّرة من طراز الروكوكو الفرنسي ما بين عامي ١٧٣٠ و١٧٤٥ ، وإذا فنّهم يمتد إلى الثريّات والمناضد والمرايا ، بل إلى الكنائس أيضاً ، حتى رأينا هياكل كنيسة سان سولپيس St. Sulpice بباريس قد زخرفت بأسلوب الديكور المسرحي . كذلك شيّد الفنان چان كورتون Courtonne قصر ماتينيون Hotel Matignon (١٧٣١) فجاء تحفة معمارية رائعة (لوحة ١٢) تكسو جدرانه أشغال الخشب المحفور Boiserie بعناية وإتقان في تكوينات فنية موزّعة هنا وهناك تضاهي « الطراز المحاكي للفن الصيني Chinoiserie » الذي غدا وقتذاك بدعة شائعة . وقد بدأ العمل فيه خلال عهد الوصاية وانتهى مع عهد لويس الخامس عشر . وهو مبنى حميم وأنيق طبق الطراز المعهود لمعمار النبلاء الباريسيين ، ويطلّ على حديقة بهجة ، ويقوم حول

قاعة الاستقبال جناحان في كلي الطابقين . ومن بين ما حفظه لنا الزمن أيضاً تلك الزخارف الآسرة التي زيّن بها بوفران قصر سوبيس Hotel de Soubise (١٧٣٦) (لوحة ١٣) الذي تتميّز واجهته بتعاقب الأعمدة المزدوجة في تناغم أليف مع الجبين المثلث ، وتغشّي النباتات المزهرة لطراز الروكوكو المساحات الداخلية لغرفه وقاعاته فتنعكس صورها على صفحات المرايا ، وإذا المكان كله يتجلّى مترعاً بالزخارف . غير أن الجيل التالي من المهندسين والمزخرفين أبى الانسياق وراء هذا الإفراط في الزخارف فما لبث أن استعاض عنها بخطوط أكثر بساطة ، مرهصاً خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر بطراز الكلاسيكية المحدثة . ولا يفوتنا أن نسجّل أسماء الرعيل الأول من مصمّمي لوحات الزخارف المصوّرة مثل كلود چيلو Gillot وأودران Audran ، يتصدّرهم جميعاً المصوّر ڤاتو الذي جاءت لوحاته مفعمة برقّة نضرة ، وقد صوّر فيها أفراد الأرستقراطية الفرنسية من المترفين والمترفات في حفلات الهواء الطلق وهم في أبهى زيّ بين عزف ورقص ومرح وغزل وهزل فيما عُرف باسم « حفلات الغزل الخلوية » Fêtes Galante .

ويعدّ دير ملْك الذي شيّده المعماري پراندتاور Prandtauer من أعظم صروح معمار الباروك . ويحتل هذا الدير قمة جبل صخري يطلّ على نهر الدانوب ، كما تشكّل مبانيه وحدة شديدة الترابط تعلو الكنيسة . وبرغم أنه يشمخ كحصن منيع إلا أن المُشاهد ما يلبث حين يتأمله أن ينتابه الإحساس بأنه يعيش حلماً شفيفاً يعرج به إلى رؤى روحية غائمة . وتطغى زخارف طراز الروكوكو على الدير من الداخل بالإنارة الوافرة وانسياب المنحنيات وتضادها ورشاقة المنحوتات الجصّية الخفيفة الرشيقة مما يضفي على المكان وسقوفه وجدرانه وتقبياته[٣] رقة آسرة لم تتوفّر لزخارف طراز الباروك المُتخمة (لوحة ١٤أ ، ب ، ج) . وكان مهندس مناظر مسرحية من ڤيينا قد صمّم داخل الدير ، فبدا زاخراً بالألوان الرهيفة وبأعمدة رخامية حُمْر تتحوّى لأعلى على حين تتضافر سائر التفاصيل الزخرفية لتعميق الإحساس بالحركة الصاعدة حتى تبلغ الذّروة عند علّيّة قاعة المنشدين وشرفة الأورغن ثم السقف حيث تمتزج ألحان الأورغن بتراتيل جوقة المنشدين المتوارية ، محلّقة بين منحوتات الملائكة وولدان الحب المشكّلة من الخشب المطلي سابحة فوق السُّحب حتى تصل إلى نقطة تَضلُّ معها العين في المنظور الجوّي للسقف . وعلى النهج نفسه يطالعنا داخل كنيسة روتنبوش المحتشد بالزخارف وولدان الحب عازفو الكمان والناي والعود (لوحات ١٥ أ ، ب ، ج) .



لوحة ١٣. ديلامير وبوفران: أوتيل ده سُوبيس. باريس (١٧٠٥ – ١٧٠٩)

وفي ڤيينا أعدّ المعماريون تصميمات المباني وفقاً لطراز الروكوكو ، لاسيما فون هيلدبراندت الذي أضفى الحيوية على قصر البلڤدير مستخدماً كرانيش زخرفية وقباباً صغيرة وأجنحة جانبية (لوحة ٩) . وإذ كان من المألوف أن يطوّع المصورون قدراتهم لمتطلبات الزخرفة نشط مزخرفو الأسقف في ڤيينا ليصوّروا لوحاتهم في سقوف القصور والمباني العامة . وكان المصوّرون النمساويون مثل ماولْبرتش



لوحة ١٤. براندتاور: دير مِلْك. باڤاريا



لوحة ١٥ ب. زخارف كنيسة مِلْك من الداخل



لوحة ١٥ أ. هيكل كنيسة مِلْك ومجازها العريض الأوسط

Maulbertsch وغيره يدينون بفنهم إلى حد كبير لتقاليد التصوير البندقي وإن كانت لهم شخصياتهم المستقلة التي ابتكروا معها أسلوباً لونياً نابضاً بالحيوية وتعبيراً صارماً في رسومهم وإن اتّسم برقّة تقترب من طراز الروكوكو .

وقد لعب طراز الروكوكو دوراً هاماً أيضاً في تطوير الفنون الألمانية ، إذ أخذ الألمان في سائر أقاليمهم ــ التي كان يخضع كل منها لحكومة مستقلة ــ عن باريس أرفع نماذجها الفنية في مستهل القرن الثامن عشر ، ثم انبروا يُضْفون عليها خصائصهم القومية ، فازدهرت حركة المعمار في ألمانيا ازدهاراً ملحوظاً بعد أن احتذى الفنانون الألمان القصور الفرنسية واتخذوها نموذجاً لبناء مقارهم ، كما أخذوا عن روما نماذج كنائسهم ، فأسفر طراز بورّوميني الباروكي الإيطالي عن انتعاش حيوي في الأشكال المعمارية كان ثمرة لخصوبة الخيال والقدرة على الابتكار ، على النمط الذي تحمله كنيسة كارل (كارلكيرشه) بڤيينا على يد المعمارى إرلاخ (لوحة ١٧) .

ولا معدى لنا عن التوقّف عند فنان معماري عظيم هو بالتازار نُويمان (١٦٨٧ ــ ١٧٥٣) ، فشأنه شأن سلفه هيلدبراندت ، انخرط في سلك الخدمة العسكرية قبل أن يلتحق بخدمة الأمير ــ الأسقف المنتخب[٤] حديثاً في ڤورتزبورج والمنتمي إلى أسرة شونبورن . وكان لهذا الأمير الأسقف الولع المحموم نفسه بتشييد المباني شأن أفراد أسرته ، فبدأ في بناء قصره الصرحي بڤورتزبورج عام ١٧١٩ ، وتولى نُويمان تنفيذ التصميم الذي مرّ بمراحل عديدة على أيدي الفنان بوفران Boffrand الفرنسي ، وهيلدبراندت النمساوي ، فانعكست على المبنى جماليات قصور ڤرساي وشونبرون وبلڤدير وسائر قصور ألمانيا . وتتجلّى عبقرية نويمان بصفة خاصة في « قاعة القيصر » حيث الدَّرج المُفرد الصّاعد من ردهة خفيضة مَقْبيَّة مُضاءة إضاءة خافتة إلى دهليز يتفرّع بعدها في اتجاه عكسي حتى يبلغ شرفة فسيحة تحوّم حولها في السقف لوحة مصوّرة فسيحة بالغة الروعة للفنان تييپولو ، تغشّيها الألوان البيضاء والذهبية وتظليلات « الپاستيل »[٥] الشائعة في منتصف القرن الثامن عشر . وعلى حين تخفّف نويمان من العناصر الإنشائية التقليدية ما وسعه الجهد مثل الأعمدة والأكتاف الجدارية « والكمرات »[٦] أحاط النوافذ والقباء بقوالب جصّية مفرّغة تزيّنها زخارف شرائطية . أما الأسطح البيض فقد تناثرت عليها جملة من الصيغ الزخرفية تحاكي شرائط المخرّمات (الدنتيلا) ظهرت أول ما ظهرت بفرنسا حوالي عام ١٧٠٠ وتعدّ السمة المميزة لطراز الروكوكو ، فضلاً عن منحوتات الفنان بوسّي Bossi الجصّية . ونشهد في هذا القصر آخر مراحل زخارف الأسقف الإيهامية الرقيقة على يد جوڤاني باتيستا تييپولو أعظم أساتذتها وقد مزج أسلوبه العصري بين نهج أوج طراز الباروك الإيهامي ومواكب المصوّر البندقي ڤيرونيزي ذوات الأبهة والجلال ، فكان لتحكّمه بالضوء واللون وبرشاقة لمساته وتعابيره الرقيقة ما رفع من شأنه لا في بلاده فحسب بل في سائر أنحاء أوربا لاسيما في ألمانيا وإسپانيا ، فإذا سقوفه الإيهامية تكشف عن سماء زرقاء وسحب تغمرها أشعة الشمس بينما تحلّق في الفضاء الفسيح الممتد مخلوقات مجنّحة دون أن تظهر حشود الشخوص إلا على الحواف (لوحة ١٨) .





لوحة ١٦أ. كنيسة روتنبوخ: أحد ولدان الحب يعزف علي الناى
لوحة ١٦ب. كنيسة روتنبوخ: أحد ولدان الحب يعزف علي الكمان
لوحة ١٦ ج. كنيسة روتنبوخ: أحد ولدان الحب يعزف علي العود



لوحة ١٧. إرلاخ: كنيسة كارل (كيرشه). ڤيينا

والحق إن منجزات المعمار الباروكي لم تبلغ بعد نويمان أبعد من هذا المدى حتى ظهور طراز الروكوكو الذي ازدهر بصفة خاصة في باڤاريا على يد المعماري الفرنسي فرانسوا ده كوڤيلييه (١٦٩٥ - ١٧٦٨) الذي التحق بخدمة الأمير ماكس إيمانويل بميونخ . وكانت أولى مباني طراز الروكوكو الخالص بألمانيا - ناهيك عن مباني هيلدبراندت الباروكية المهجّنة بطراز الروكوكو - هى قاعة الرايخ Reichen Zimmer بقصر الأمير بميونخ (١٧٣٠ - ١٧٣٧) (لوحة ١٩) . وفي درسدن شيّد پوپلمان قصر زڤنجر ، كما شيّد جناحاً صيفياً مثالياً لإقامة الحفلات والمهرجانات والاحتفال بالأعياد يعدّ علامة بارزة من علامات طراز الروكوكو هو المعروف باسم قصر أماليينبرج بحدائق نيمفنبورج (لوحة ٢٠) ، وكذا ڤيلا پاجودنبورج (١٧٢٢) قرب قلعة نيمفنبورج المتاخمة لميونخ (لوحة ٢١) . وفي هذه الڤيلا ارتقى فرانسوا كوڤيلييه بزخارف الروكوكو الألمانية إلى ذروة لم تبلغها الزخارف الفرنسية قط . وفي ميونخ شيّد كوڤيلييه أيضاً قصر الريزيدنس ومسرحه الشهير (لوحة ٢٢ أ ،ب) الذي يُعدّ أبدع نماذج معمار الروكوكو الألماني . ويتميّز بحجمه الصغير وحلياته المعمارية



لوحة ١٨. المعماري نويمان والمصوّر تييبولو: الدَّرج الرئيس بقصر الأمير – الأسقف، يعلوه فوق السقف جانب من لوحة الفنان تييبولو الفريسك: القارات الأربع. ڤورتزبورج



لوحة ١٩. فرنسوا ده كوڤيلييه: قاعة الرايخ. قصر الريزيدنس من الداخل. ميونخ



لوحة ٢٠. فرانسوا ده كوڤيلييه: قصر أماليينبرج بحدائق نيمفنبورج. ميونخ



لوحة ٢١. فرانسوا ده كوڤلييه: ڤيلا پاجودنبرج. ميونخ

الأنيقة وزخارفه الباذخة ذات اللونين الأبيض والذهبي . كما بلغ افتتانه بأشكال المحار والأصداف الذّروة في مئات من قطع الأثاث والمقاعد والكونسولات والألواح ذوات اللفائف المحفورة غير المألوفة وقتذاك .

وقد بلغ الإحياء الثقافي والفني الذي بدأ في پيدمونت بإيطاليا على يد أسرة ساڤوي خلال القرن السابع عشر ذروته مع مطالع القرن الثامن عشر على يد المعماري فيليپو چوڤارا الذي يمثّل حركة الروكوكو الأوربية المثلى مع احتفاظه بالشخصية الإيطالية . وكان في كافة أعماله لا ينفك يتطلّع إلى بورّوميني أحد الآباء الشرعيّين لطراز الروكوكو الذي فتنه بحسّه الإنشائي الديناميكي وزخارفه الجريئة البالغة الرقة التي لم يستخدمها إلاّ على الوجهيات فحسب على غرار المعماريين الفرنسيين المولعين بزخارف المحار والأصداف ذوات الخطوط اللولبية . وقد شارك هذا المعماري في تصميم المناظر المسرحية أثناء مرحلة لاحقة من حياته أظهر خلالها دراية واسعة بقواعد « المنظور » ، ثم مالبث أن وجّه عنايته إلى تخطيط المدن خلال العشرين سنة الأخيرة من حياته ، ومن ثم أخذت مدينة تورينو طابعها الحالي المميّز ومكانتها العظيمة بين المدن ذوات التخطيط الرصين على يديه . وليس ثم معماري إيطالي آخر خلال عصر الروكوكو يضارع چوڤارا في قدراته الفنية والحضارية .

كذلك أسهم معماريو روما إسهاماً كبيراً في إسباغ روح القرن الثامن عشر على مدينتهم . وإلى جوار سپيكي Specchi وده سانكتس De Sanctis اللذين صمّما الدّرج الإسپاني الشهير (لوحة ٢٣ أ ، ب) هناك فيليپو راجوتزيني Raguzzini (١٦٧٥ ـ ١٧٧١) الذي كان أعظمهم إبداعاً وابتكاراً وتجديداً ، ولاسيما تصميمه لميدان سانت إجناتزيو Piazza St'Ignazio بروما .

وعلى الرغم من ثراء فنون البندقية التصويرية لم تلعب عمارتها المحلية خلال القرن الثامن عشر إلا دوراً ثانوياً ، وإن كان ثمة نزوع لاشك فيه نحو طراز الروكوكو في المباني التي اضطلع بها أنطونيو جاسپاري (١٦٧٠ ـ ١٧٣٠) فهو الذي نقل إلى البندقية زخارف بورّوميني المرهصة بطراز الروكوكو التي كانت في كل مكان تحلّ فيه عاملاً حاسماً في توظيف لغة هذا الطراز الجديد . فإليه يعود الفضل في تعريف معاصريه بوسائل تجاوزت كلاسيكية القرن السادس عشر . كما يَشْدَهُنا الفنان كروزاتو بزخارفه الأنيقة بقصر كا ـ رتزونيكو . والغالبية الغالبة من زائري كنيسة سانتا ماريا ينبهرون بتصميمها الأنيق الرشيق بما يزخر به من روائع جصيّة ومحفورة تذكّرنا بقاعات وغرف دور القرن الثامن عشر . وما تلبث رشاقة جاسپاري أن تذكّرنا بثاني أساطين معمار الروكوكو البندقي وهو چورچيو ماساري (١٦٨٦ ـ ١٧٦٦) الذي شيّد كنيسة الجزويت عام ١٧٤٦ . ولا يفوتنا في هذا المجال أن نشير إلى أن روعة مباني القرن الثامن عشر بمدينة البندقية تدين بسحرها إلى فريسكات المصوّر تييپولو وإلى منحوتات المثّال موراليتر Moralaiter (لوحة ٢٤) .



لوحة٢٤. چوڤاني ماريا موراليتر (١٦٩٩ - ١٧٨١): لوحة تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل. قصر كا - رتزونيكو بالبندقية





لوحة ٢٢أ، ب فرانسوا ده كوفيلييه: مسرح قصر الريزيدنس بميونخ (١٧٥١ - ١٧٥٣).

أبدع نماذج مسارح القرن ١٨ وفق طراز الروكوكو. ويتميّز بحجمه الصغير وحلياته المعمارية الرقيقة وزخارفه الباذخة ذات اللونين الأبيض والذهبي





لوحة ٢٣أ، ب سپيكى وده سانكتس: الدَّرج الإسپاني. پياتزا دسپانيا. روما



الفصل الثالث

طراز الروكوكو التصويري الفرنسي

واكب ظهور طراز الروكوكو خاتمة عصر الحق الإلهي للملوك الذي ظل مسيطراً على أوربا طوال القرن السابع عشر . ولم يلبث هذا الطراز أن غدا ظاهرة شائعة انتقلت من بلاطات الملوك والأمراء إلى كافة أنحاء أوربا ، وامتد إلى كافة مظاهر الحضارة ، ومن بينها إخراج الحفلات والمهرجانات والكونسيرات والعروض المسرحية الفخمة ، فنشط مصمّمو المناظر المسرحية لتقديم عروض درامية جديدة ، وتضافرت جهودهم لتوحيد عناصر هذا الفن . وشاعت العروض الرامزة والكرنڤالات والمواكب والحفلات الراقصة والتنكّرية التي كان يشارك فيها الحكام ، وتأثرت الزخارف داخل القصور بالأنماط الشرقية مثل السرادقات اليابانية والأزياء التركية ، وإذا أهل هذا القرن يتسابقون نحو السفر والترحال ، وغدا الاتجاه الاستشراقي أحد السمات التي أخذ بها فنانو الروكوكو الذين اتجهوا إلى محاكاة الزخارف الصينية(٨) التي وجدوا فيها أشكالاً قريبة من أذواقهم المولعة بكل ما هو جذّاب جدير بالتصوير مثير للخيال المغذّي للحسّ الفني ، وكل ما يشبع نزواتهم مما هو لطيف محبّب من الناحية المعمارية . أما طراز الروكوكو الإنجليزي فلم يكشف عن هذا النمط « الإكزوتي » إلا في طراز الأثاث المعروف باسم مصمّمه تشيبنديل Chippendale .

وثمة مظهر آخر لطراز الروكوكو مستلهم من حفلات الطبقة الأرستقراطية هو الحرص الشديد على اقتباس نموذج الحياة الأركادية(٢) ، وهي الحياة المثالية البسيطة التي كان يحياها الرعاة والراعيات والساتير والحوريات وغيرهم من الشخصيات الأسطورية في البيئة اليونانية الرعوية الخلابة ، فإذا أسلوب الشعر الرعوي يعود من جديد ، وإذا جمعيات تنشأ في فرنسا تُدعى « جمعيات الحب » Sociétés d'Amour تحمل أسماء مختلفة مثل « أكاديمية الغزل » و« جمعية عسل النحل » و« جمعية أفروديتي » ، كما شاعت قصائد الشعر ذات الموضوعات الأركادية أو المقتبسة عن كتاب « مسخ الكائنات [التحولات] » للشاعر أوڤيد ، وأتاح هذا الاتجاه ظهور موضوعات عديدة استلهمها المصوّرون ـ لاسيما بوشيه ـ من ظروف المجتمع ، فإذا الحب يغدو أحد الموضوعات الشاعرية المميّزة لطراز الروكوكو التي شاعت في التصوير الرعوي والريفي فوق لوحات صغيرة ذوات أطر من الخشب المحفور بدقة وإتقان . وهكذا ألهم موضوع أركاديا الرعوي جيلاً كاملاً من الفنانين في سائر أنحاء أوربا وبخاصة مصوّري البندقية . ومنذ مطالع القرن الثامن عشر بدأ لفيف من المصوّرين يُعرض عن آلهة الإغريق الكبار قانعاً بالرمز إلى الغزل من خلال شخصيات مثل ديانا وڤينوس وكيوبيد إلى غير هذا من الأساطير الكلاسيكية التي أعانتهم على الإفصاح عما يجول بخلدهم في هذا المجال . وبمرور الوقت أصبح موضوع الغزل أشدّ صراحة والتصاقاً بالموحيات الحسّيّة مصوِّراً المواقف البورجوازية المشابهة للمواقف الأسطورية ؛ فإذا الزوج المُسنّ يبدو سادراً في النوم بينما تمدّ زوجته الشابة يدها برسالة إلى عشيقها ، أو نشهد قبلة مقتنصة وراء باب مقصورة الأوبرا ، أو شاباً متيّما يسترق النظر إلى محبوبته العارية في حمامها ، أو أحد الرعاة معابثاً وجه صبيّة حسناء مستغرقة في سبات عميق . وهكذا تجلّت أكثر مشاهد الحياة اليومية أُلفة وخصوصية في هذه اللوحات المصوَّرة وكذا في الصور المطبوعة بطريقة الحفر على الحجر أو الخشب أو الأسطح المعدنية ، تلك الصور التي بدأت في الظهور بالعديد من الكتب التي تعدّ من بين روائع القرن الثامن عشر الخالدة حين أمست مخادع النوم مسرحاً لمبتكرات فنية جانبت فضيلة الحياء ولم تعد تحفل بغير متع الحواس . وجاء هذا التيار منسجماً مع روح العصر ، فإذا فن المسرح يضيق هو الآخر بوقار القرن السابع عشر ، وإذا فنانو الروكوكو يتناولون في أعمالهم « الصلات الحميمة » بأصرح مظاهرها الحسّيّة في أناشيد مهداة إلى الطبيعة عمادها التحرّر .

كذلك كانت ثمة عودة ملحّة في مجاليْ التصوير والنحت إلى الموضوعات الباروكية التي أعلت من شأن المسيح وأمجاده السماوية ، فإذا المشاهد يلمس هويّة الروكوكو الحسّيّة الحميمة في أعمال الفنانين حتى بين أوسعهم ذيوع صيت . تشهد على ذلك لوحات تييبولو في البندقية ولوحات ماولبرتش في النمسا ومنحوتات جونتر الخشبية في باڤاريا بألمانيا .

وفي مجال العمارة الدينية التي وإن لم تتأثر كثيراً بزخارف الروكوكو الزاخرة بالخطوط اللولبية المنحنية والمستلهمة من المحار والصَّدف المروحي الشكل إلا أن ثمة تغييراً لحق بعناصرها الباروكية فغدت أكثر انطلاقاً نحو التحرّر . وبدأت قاعات الكنائس الكبرى في جنوب ألمانيا تستوحي زخارف صالونات الدور الموحية بالأناقة والجمال والرشاقة وفق نسق البيوتات الأرستقراطية كالقاعات المزيّنة بالمرايا والمدافئ والأسقف المزخرفة بصيغ الأرابيسك . وعلى هذا النهج كان المناخ الروحاني الذي نشأت في أحضانه وتطوّرت معه صور شخوص طراز الروكوكو بفرنسا أولاً ثم في أوربا ، بعد أن حطّم التطور الذي طرأ على الثقافة والأدب والفن والفلسفة والموسيقى والأسس العلمية الأوربية الحواجز التي كانت تفصل عالم الروح عن عالم الحواس على خلاف الفن الباروكي السابق عليه .

ولقد تجلّت أهمية الفرد في فن عصر الروكوكو في عدد لا يُحصى من الإنجازات الفنية لمئات من الفنانين المُبدعين الذين وفّر لهم المناخ الاجتماعي المتحرّر الرعاية والحماية ، باستثناء أقاليم معينة مثل نابلي والبندقية وغيرهما من المدن الإيطالية التي تبلور فيها طراز التصوير الباروكي ورسخت دعائمه وفقاً لتقاليد القرن السابع عشر بما جعل تبنّي طراز الروكوكو أمراً محفوفاً بالصعاب . ومع ذلك ظهر بها نفر من الفنانين الثوريّين المؤمنين بضرورة التغيير ، كما أشاع « المصوّرون البنادقة الرحّالة الدوليون » في سائر أنحاء أوربا خلال العقد الأول من القرن الثامن عشر مفهوم التصوير الرشيق النّضر المفعم بالحيوية ذي التصميمات السَّلسة المنسابة الجذّابة والمعبّرة عن مباهج الحياة ، فإذا پللجريني وريتشي وغيرهما يستخدمون صيغاً خاصة بهم قريبة الشَّبه من تلك المستخدمة بفرنسا فرضوها على أوربا إلى أن بلغ القرن الثامن عشر منتهاه .

* * *

أنطوان ڤاتو

(١٦٨٤ ـ ١٧٢١)

كان ڤاتو ظاهرة فنية سابقة لزمانها نسيجَ وحدَها في غير بيئتها ، فعلى الرغم من أنه كان من رعايا لويس الرابع عشر إلا أنه كان من المتبرّمين بحكمه الاستبدادي ، وعلي الرغم من أن صيته قد ذاع وعمّ الآفاق بعد وفاته بنحو من ربع قرن ، فلم تكن أعماله غير تجديد لفنون سبقت « كلاسيكية » قصر ڤرساي . ثم علي الرغم من أنه من سكان شمالي أوربا إلا أنه كان في مقدمة مَن أسهموا في الخروج على التقاليد الكلاسيكية والأكاديمية . وهذا كله جعل منه فناناً رائداً للفردية الرومانسية ، إذ كان بحق واحداً من أكثر الفنانين الذين أنجبتهم فرنسا عمقاً وأشدّهم ثورية . وثمة طابع ذائع له لا يُذكر إلاّ مقترناً به هو أنه مبتكر نمط تصاوير « الحفل في الضيعة » Fête Champêtre ، وأعني به مشاهد سراة المدن في ضياعهم ينعمون في حفلاتهم بمباهج أهل الريف ، وقد جمع فيها في آن معاً بين المرح والحزن وبين الواقعية واللاواقعية وبين الروح الدرامية والغموض ، عارضاً فيها رؤاه الشاعرية والخيالية . كذلك انبثقت من هذا النمط علي يدىْ ڤاتو مشاهد « حفل الغزل الخلوي » Fête gallante حتى أصبح خصيصة من خصائص فن الروكوكو .


بوشيه: پورتريه الفنان ڤاتو. متحف كونديه. شانتيي

ويمثّل هذا المشهد حفلاً في الهواء الطلق يجمع بين المترفين والمترفات وهم في أبهى زيّ بين عزف ورقص ومرح وغزل وهزل (لوحة ٢٥ ، ٢٦) . وكانت عين كُروزا Crozat أحد رعاة الفن الأثرياء قد وقعت على ڤاتو فمال إليه ودعاه إلى حفلاته التي كان يقيمها في الهواء الطلق ، الأمر الذى أوحَى إلى ڤاتو بابتكار نمط حفل الغزل الخلوي .

وما أكثر ما يقترن اسم ڤاتو بأسماء المصوّر بوشيه ومدام ده پومپادور والمصوّر فراجونار الذين يعرف متذوّقو الفن أنهم كانوا أصحاب الرّيادة الفنية في عصرهم ، غير أن المؤرخ المدقّق يكتشف أن ڤاتو قد وُلد في ڤالنسيين عام ١٦٨٤ في أوج حكم لويس الرابع عشر ، وأنه مات بعد ذلك بسبع وثلاثين سنة مريضاً بالسُل عام ١٧٢١ ، وهي السنة نفسها التي وُلدت فيها مدام ده پومپادور ، ولم يكن فراجونار قد وُلد بعد فلقد كان مولده بعد ذلك باثني عشر عاماً ، وهكذا يكون ڤاتو قد قضى حياته كلها غير سنواته الست الأخيرة في عهد الملك الشمس . وعلي الرغم من أن حياته الفنية قد استغرقت العقديْن الأوّليْن من القرن الثامن عشر إلا أنه كان رومانسياً قحّا إذا ما ذهبنا إلي أن الرومانسية تعني الإفراط في العواطف ، كما تعني التعبير عما تُضمره الروح من أسرار مكنونة . وعلي الرغم من ذلك لم يعرف رومانسيّو القرن التاسع عشر عن ڤاتو شيئاً حتى رأينا تلامذة المصوّر داڤيد يهوّنون من شأن صورة شامخة له ، هى لوحة « الإقلاع نحو جزيرة كيثيرا » التي كانت تحتفظ بها مدرسة الفنون الجميلة بباريس ، والتي بفضلها انتخب ڤاتو عضوا بالأكاديمية الفرنسية عام ١٧١٧ ، فانبروا يمضغون الورق في أفواههم ويقذفونها به تحقيراً لشأنه . ومن ذلك أيضاً أنه كانت ثمة لوحة له تحمل اسم [پييرو أو جيلو Gillot] (لوحة ٢٧ أ ، ب) عُرضت في مطالع القرن


لوحة ٢٦. حفل الغزل الخلوى. مجموعة والاس بلندن



لوحة ٢٥. حفل خلوى فى ضيعة. متحف اللوفر

التاسع عشر في ميدان البورصة بباريس لأمد طويل فلم تجد من يُقْبل عليها ، إلى أن اقتناها الفنان ڤيڤان دينون مدير المتاحف الفرنسية وقتذاك ، ثم كُتب لها بعدُ أن تكون من بين محفوظات متحف اللوڤر . ولم تمض فترة طويلة حتي ظهر الأديبان الشقيقان إدمون وچول ده جونكور اللذان فتنا بفن القرن الثامن عشر فأوْفيا ڤاتو حقّه بما كتبه أحدهما عن لوحاته التي شاع فيها تصويره للنساء وللطبيعة ، فإذا هو يصفها بقوله : « أناقة ، رشاقة ، خيال ، إغراء ، ثياب خلابة . . . . تتهادى أمام ناظريك في كل مكان وديان ثيساليا اليونانية الرائعة الجمال التي يخيّم عليها الهدوء والسكينة . ألا ما أروع هذا التناغم والانسجام الذي لا نستطيع أن نبلغ كنهه أو نُمسك بتلابيبه ، ويغدو التعبير عنه بالكلمات لغواً وهراء » . أما في قرننا الحالي فيصفه چان كوكتو قائلاً : « مايزال ڤاتو يُعدّ فناناً مُلْغزاً لا يدرك المُشاهد سرّه للنظرة الأولى ، وما أشبه حاله بحال موتسارت ، إذ لاتزال الكَثرة من الناس تَعدّ ڤاتو مصوّراً عابثاً لا جديّة في أعماله ، وكأنما هو يؤدي دورَ مصورٍ هُزْءَة في إحدي الأوپريتات الهزلية » . وكم اختلف الناس في تقدير أعمال ڤاتو علي امتداد قرن من الزمان ، فعلى حين صنّف البعض أعماله على أنها « ملهاوات » شبيهة بملهاوات ماريڤو الذي أظلّه القرن الثامن عشر ، عدّها البعض الآخر « مأساوات » على جانبٍ كبير من الجدّية . وفي الحق إن الجو الضبّابي الغائم الذي دأب ڤاتو على تصويره يخفي في طيّاته يداً قوية ، يداً من حديد في قفاز من حرير .

لقد كان ڤاتو فناناً عبقرياً اتخذه الكثيرون من فناني عصره نموذجاً يُحتذَى ، غير أنهم للأسف أخذوا عنه قشور فنه لا لبّه مثل پاتر Pater ولانكريه Lancret ، فإذا هم يصّورون النساء دُمىً مبهجة ، ويُبرزون أجسادهن بضّة مشوقة ، ويكسونهن ثياباً أوحاها خيالُهم مستخدمين كافة ألوان قوس قُزَح . كان تلامذته هؤلاء يمثّلون روح القرن الثامن عشر الذي عاشوا فيه ، فعلى حين تأثروا بأسلوب ڤاتو الخاص إلا أنهم لم يأخذوا عنه إلا ما يلفت النظر بعد أن أضافوا إلى هذا المظهر السطحي قبساً من التجميل والتّزيين . فما من شك في أن ذلك القرن كان عاجزاً عن استيعاب الروحانية الكامنة في فن ڤاتو ، وقد يعزى هذا إلى أن القرن الثامن عشر كان أبعد ما يكون عن الروحانية ، كما كانت أحاسيسه سطحية حسّية . فإذا بنا نرى تصاوير نيقولا لانكريه (١٦٩٠ ١٧٤٣) الذي ظفر بشهرة واسعة خلال حياته تتميّز بتوازن محكم بين فن الزخرفة وفن تصوير الحياة اليومية ، كما انفرد ببصيرة سيكولوچية وبعين فاحصة للعادات المعاصرة ، وازدانت صوره بسحر أخّاذ ، فخلّف بمواهبه تلك صوراً تعدّ كل واحدة منها تحفة بذاتها ، منها « الرقصة الرُّباعية في ظلّ خميلة الشجر » (لوحة ٢٨) ، وتلك التي تمثّل عاشقاً يثبّت رباط قبقاب التزلّج على الجليد في قدم محبوبته (لوحة ٢٩) والتي تتجلّى فيها العناية بتصوير مظاهر اللهو المصاحبة للانزلاق على الجليد خلال فصل الشتاء بأزيائه وأدواته .

وقد ظل ذلك القرن مستغرقاً في متعته تلك إلى أن ظهر چان چاك روسو قُرب نهايته ، فردَ الناس إلى نظرةٍ نحو الأعماق لا إلى السطح . ومن هنا يتبيّن لنا أن القرن



لوحة ٣٠ . ڤاتو: عناء الحروب وعودة الجند من ميدان القتال. متحف الإرميتاچ بسان بطرسبرج

الثامن عشر لم يتناول غير المظهر السطحي لفن ڤاتو الذي كانت جذوره أعمق مما ظن معاصروه ، فهو في فنه لا ينتمي لأسلوب قرن بذاته بل هو نتاج الأساليب الفنية الفرنسية أجمع .

قضى ڤاتو الشطر الأكبر من حياته القصيرة في ظل حكم لويس الرابع عشر كما قدّمت ، غير أن هذا لا يعني أنه كان يساير المشرب الفني لهذه الحقبة ، بل كان فنه يمثّل الحقبة الأخيرة من حكم الملك الشمس حين ضاق الناس ذرعاً بحكمه الممتد وانطلقوا يرفعون أصواتهم بالنقد والتجريح . كان ڤاتو فرنسياً بمولده في بلدة ڤالنسيين التي لم تصبح أرضاً فرنسية إلا قبل مولده بست سنوات ، كما لم يكن فلمنكياً قحّاً ، وإن حلا لبعض معاصريه أن يُضفي عليه هذه الجنسية إذ كان من عشيرة « الوالُون » . هذا إلي أن كراهيته للويس الرابع عشر قد استشْرتْ في كيانه لكثرة ما سمعه على ألسنة عشيرته من ذكريات مريرة أثناء وقوع وطنه تحت سطوة الملك الشمس ، وما كان يلاقيه من مآس وبطش علي أيدي جنوده . وكم كانت لڤاتو من جولات في شمال فرنسا حيث وقعت عيناه على ما خلّفته المعارك من ويلات أوحت إليه أن يصوّرها فى لوحات . وكانت تلك هي المرحلة الأولى من حياته مصوّراً ، فعزف عن تصوير الجيوش في أبّهتها وصولتها والملوك والقادة فوق صهوات جيادهم يختالون ، وآثر عوضاً عن ذلك أن يصوّر الجنود وهم يسحبون أرجلهم علي الطرق منهكين في بزّاتهم المهلهلة الممزّقة وقد حملوا أوعيتهم وزادهم معلّقة في عصيٍّ يطرحونها على أكتافهم وضمُّوا بنادقهم بسواعدهم ، ومن ورائهم النساء وأطفالهن وقد غشّاهن الحزن والكآبة وأنهكهن الإعياء (لوحة ٣٠) ، وكان هذا القهر مما زاده حنقاً على لويس الرابع عشر . أما رمز الإحساس الجديد بتحرّر الفن في مطالع القرن الثامن عشر فكان انتخاب روچيه ده پيل Roger de Piles في عام ١٦٩٩ مديراً للأكاديمية الملكية بباريس . وقد بدأ ده پيل مدافعاً عن أهمية قضية اللون في التصوير مؤيداً



لوحة ٢٧ ب. ڤاتو: بييرو [أو چيلو].
تفصيل. متحف اللوڤر



لوحة ٢٧أ. ڤاتو: پييرو
[أو چيلو]. متحف اللوڤر



لوحة ٢٨. نيكولا لانكريه: رقصة رباعية فى ظل خميلة الشجر. برلين



لوحة ٢٩. نيكولا لانكريه:
عاشق يثبّت حذاء التزلّج فى
قدم محبوبته. برلين



لوحة ٣١ . كوريچيو: ليدا وطائر البجع. برلين

للفنان البندقي تتسيانو ، متحدّياً مدرسة روما الفنية ، منددّاً بفن المصور پوسان ، ثم إذا هو يتحوّل إلي النقد اللاذع في هجومه علي الفن القديم قائلاً : « إنه لم يعد ضرورياً أن نَحْيا دوما بين الآلهة ، أو أن نظل نعيش في اليونان » ، في الوقت نفسه الذي أطلق صَيْحته مؤازراً فناناً جديداً لم يكن معروفاً بعد في دوائر الأكاديمية الفرنسية هو المصور روبنز ، ومن هنا بدأ صراعٌ لم يفتر بين أسلوب پوسان المنضبط وأسلوب روبنز الانفعالي الجارف المستعر . وبهذا تسبّبت الأكاديمية الفرنسية في شطر الطراز الباروكي شطرين ، أحدهما الطراز الفرنسي المنضبط في مقابل التعبير الباروكي المنطلق ، فعلي حين كانت النزعة التصويرية عند پوسان مرتبطة بقيم تشكيلية قائمة علي المبادئ الهندسية القابلة للبرهان ، تميّز أسلوب روبنز بقدر من الذاتية المندفعة والحسيّة الانفعالية التي تتطلّب من المشاهدين قدراً من التأمل يفوق ما تتطلبه اللوحات الكلاسيكية الطابع . وهو ما يعني أن النزعة الأكاديمية التي تستهجن تصوير الانفعالات وتَنْهي عنها كانت تحاوِل ترويض الحماسة والحيوية والزخم الباروكي وإخضاع ما اعتبرته تمرّداً على القواعد الصارمة التي لا تبيح أي انحراف عنها . وكانت جريمة روبنز في نظر خصومه هي تلك الحرية التي لازمته في ممارسة فنّه ، وكانت بمثابة إرهاصة بالحريّات الواسعة التي مارسها طراز الروكوكو بعد .

ولقد قُدِّر لـ « لمدرسة الروبنزية » الفوز في فرنسا بعد أن انهزمت أمامها المدرسة « اليوسانية » ، دون أن يدرك أيٌّ من المعسكرين اللذين ينتصران لهما كنه الطبيعة الحقة لكل من روبنز وپوسان . فعلى حين كان پوسان دارساً جاداً للكلاسيكية القديمة كان روبنز مشحوناً بملكة شاعرية جامحة . وبهذا لم تكن المعركة غير حادث عارض في الصراع بين القدامي والمحدثين ، تلك المعركة التي لم تلبث أن نشبت من جديد في أواخر القرن الثامن عشر حين تمكّنت « اليوسانية » من الأخذ بثأرها . وفي الحق إن انتصار « الروبنزية » وإن لم يكن هو الذي أفرز ظاهرة ڤاتو إلاّ أنه هو الذي مهّد له السبيل كي يتألق في مشوار حياته الفنية ، فهو لم يكن قط روبنزيّ الأسلوب ، بل لعله لم يكن أصلاً منتمياً إلي طراز الروكوكو ، إلا أنه كان في حاجة ماسة إلي مرحلة من التحرّر من القيود ولو خاطفة ، مثل تلك التي انطوت عليها السنون الأُوليات من القرن الثامن عشر كي ينطلق ويعمل على النحو الذي أراده وتاق إليه .

ويذهب البعض إلي أن طراز الروكوكو ينطوي علي قدر كبير من الجاذبية ، قد تكون في حدّ ذاتها سبباً من أسباب الإزراء به ، لأن مضامينه تبدو منافية لما هو عقلاني ، شأنه في ذلك شأن المضامين الأوپرالية إذا ما أدركنا الصلة الوثيقة بين طراز الروكوكو وفن الأوپرا . وحقيقة الأمر أن المواصفات التي أدخلها طراز الروكوكو تعود إلي زمن سابق علي روبنز ، والأَحْرى أن تُعزى عن جدارة إلي رائدَيْن من عظماء مصوّري القرن السادس عشر هما كوريچيو وڤيرونيزي اللذين كانا موضع التقدير والإجلال في عصر كان الفن فيه أحوج ما يكون إلي الانطلاق نحو التحرّر ـ لاسيما في مجال التلوين ـ ليغدو فناً جذاباً . من هنا كانت المتعة التي يستشعرها المشاهد في لوحة « ليدا وطائر البجع » لكوريچيو على سبيل المثال (لوحة ٣١) متعة حسّية صريحة خالصة لا صلة بينها والأسطورة الأصلية ، . وما من شك في أن تأثيرها على المصوّر بوشيه كان عميقاً ، كما زوّدت المصوّر فراجونار بالعديد من الأفكار المبتكرة حتي لتبدو لنا تصاوير كوريچيو وكأنها من لوحات القرن الثامن عشر ، وبات من المتعذّر علينا أن نصدّق أنها صوّرت عام ١٥٣٠ على الرغم من مشهدها العابث الذي يكاد ينتمي إلي طراز الروكوكو بفتياته العاريات وولدان الحب المجنّحين . وقد يكون ما صاحب هذا الطراز من عجلة كي يؤدي ما هو مُطالبٌ به من دورٍ زخرفي جذّاب آنذاك قد باعد بينه وبداياته الواقعية ، فإذا هو عاجز عن دفع ما اتُّهم به من عبث وطيش وتكلّف وافتقار إلي القيم الأخلاقية . وعلى الرغم من هذا فقد جاءت لوحات ڤاتو نموذجاً مثالياً للزخرفة الحاذقة التي تتّصف ببعد سيكولوچي عميق وبالاستجابة إلي الروح الإنسانية ، وآية ذلك أنه قد عُهد إليه وإلى من ساروا علي دربه بعده من مصوّري الروكوكو بتصوير لوحات زخرفية أسطورية ، منها على سبيل المثال لوحة « الخريف » (لوحة ٣٢) ، ولوحة « الربيع » (لوحة ٣٣) وهما اثنتان من لوحات أربع أعدّها لراعي الفن كروزا كي يزيّن بها قاعة الطعام بقصره ، وجاءتا نموذجاً لذلك اللون من التصاوير الأنيقة الرفيعة ، حيث نشهد في لوحة الربيع « زفيروس » إله النسيم و« فلورا » ربّة الربيع يتعانقان في وله وهيام ضمن تشكيل فني رشيق ينطوي على مضمون جاد ، وبدا الجسدان طبيعيّين ينبضان بالحياة كما تغشّي الحيوية قسمات وجهيهما . ومن الإنصاف الاعتراف بأن الكثرة الغالبة من زخارف الروكوكو قبيل هذه الفورة الساعية إلي مباهج الحياة كانت تفتقر إلى عنصر « الصّلابة » حتي ظهور ڤاتو .

ويمكننا أيضاً تصنيف ڤاتو ضمن عظماء المزخرفين الذين ولعوا باستنساخ أعمال مُبدعي الطرز الفنية السالفة ومحاكاتها في أسلوب عصري مبتكر . ومن هنا كان الكشف عن أعمال ڤاتو الزخرفية مفاجأة للكثيرين ، إذ لم يؤثَر عنه إلاّ أنه صاحب لوحات « حفلات الغزل الخلوية » و« حفلات الضياع » حيث العزف والرقص والمرح ومطارحات الغرام ، والرسوم الخطّية



لوحة ٣٢. ڤاتو: الخريف. متحف اللوڤر



لوحة ٣٣. ڤاتو: الربيع. مجموعة خاصة بإنجلترا

البديعة ، ولكن لم يُؤثَر عنه الاهتمام بزخرفة الجدران والأسقف والأبواب وأبدان آلات الموسيقى ذوات المفاتيح كالبيانو والكلافسان أو السواتر « البارافانات » ومراوح اليد . ومن المعروف أن الزخارف المصوّرة قد استخدمت داخل المباني سواء منفردة أو إلى جوار المنحوتات أو المشغولات الخزفية أو لوحات الفسيفساء منذ أقدم الأحقاب مع اختلاف الصيغ الزخرفية باختلاف العصور . فمع اكتشاف حجرات قصر نيرون المعروفة باسم « البيت الذهبي » بروما في مستهل القرن السادس عشر سارع الفنانون إلى زخرفة القصور بصيغ جذّابة تحاكي تلك التي تم اكتشافها ، وإذا رسوم العصر الكلاسيكي القديم تأخذ بلبّ الفنان رافائيل فتوحي له بخطّة زخارف الأروقة الخارجية بالفاتيكان المعروفة باسم « اللوچيا »[٩] . وبالرغم من عدم انتظام أشكال هذا اللون من الزخارف التي تضمّ موضوعات متنوّعة تحاكي الموضوعات الكلاسيكية فإنها تخضع لقواعد محدّدة تذكّرنا بالزخارف العربية الإسلامية المنهجية المتّسقة التي زيّن بها أسلافنا من العرب مبانيهم ومخطوطاتهم . وقياساً على هذا التشابه برز إلى الوجود مصطلح « الأرابيسك »[١٠] الذي أطلق دون تدقيق على



لوحة ٣٤أ، ب. ڤاتو: زخارف جروتسكية رومانية

هذا النوع من الزخارف ، كما أطلق عليه أيضاً اسم الرسوم الجروتسكية ـ الرومانية Grottesch Romane . وترجع هذه التسمية ـ كما سبق القول ـ إلى ما زُيّنت به جدران حجرات قصر نيرون بروما من زخارف ، وهو القصر الذي كُشف عنه تحت أطلال حمامات الإمبراطورين تراچان وتيتوس في مستهل القرن السادس عشر . ولما كانت هذه الحجرات ـ التي تم العثور في تربتها على العديد من العاديات الرومانية المطمورة ـ أشبه بالكهوف فقد سُمّيت « بالكهوف الجروتسكية الرومانية » نسبة إلى كلمة « جروتا » Grotta الإيطالية ومعناها الكهف . ومنذ ذلك الحين شاع إطلاق صفة « الأرابيسك » أو « الجروتسك الروماني » للدلالة على التصاوير الزخرفية فوق الأبواب الخشبية والأفاريز والجدران والأسقف في القصور الباريسية ، والتي كانت تُرسم داخل أطر متنوّعة مُشكّلة من زخارف نباتية رشيقة متخيّلة تضم شخوصاً من وحي الخيال وحيوانات وطيوراً وموضوعات أسطورية أو رمزية (لوحة ٣٤ أ ، ب) .

وما لبث المصوّرون ومصمّمو النسجيّات المرسّمة « التاپيسري » في فرنسا أن نهجوا نهج الفنانين الإيطاليين ، وامتد هذا النهج إلى القرن السابع عشر فانتشر وشاع في عهد لويس الرابع عشر ـ على يد الفنان بيران Bérain ـ تصوير هذه الزخارف التي أطلق عليها اسم « البيرانيّة » Bérainesque مثلما التصق بها اسم الأرابيسك من قبل . وكان التحوّل الذي طرأ على العادات والتقاليد في مطلع القرن السابع عشر في عمارة المنازل قد أدّى إلى تغيير جذري ، فإذا المعماريون يستبدلون بالقاعات الضخمة التي تواكب حفلات لويس الرابع عشر ذات الأبّهة والجلال ، صالونات صغيرة وغرف استقبال صغيرةحميميّة Boudoirs ملحقة بمخادع نوم السيدات تدور فيها المغامرات الغرامية وقد أُطلق لها العنان بغير حساب ، وتزخر جدرانها وأبوابها وسقوفها بزخارف الجروتسك ـ الرومانية ، وكانت تلك الزخارف تعدّ كي تواكب المكان الذي ستحتله مؤطّرة داخل خمائل الأغصان والمشاهد الخلاّبة ، وتضم الموضوعات الغرامية وقصص الأرباب الأسطوريين والرعاة والعشّاق وفصول السنة وشخصيات الكوميديا دلّلارتي إلى غير ذلك . وقاد هذا التيار الفنان كلود چيلو Gillot ، وبرغم قلّة عدد الرسوم الزخرفية التي أبدعها هذا الفنان إلا أن القليل المتيسّر يكشف لنا من خلال مستواها الرفيع وتنوّعها الجذّاب عن مدى ما كان يتمتّع به من شهرة ومكانة بين معاصريه . وخلال المرحلة التي تألّق فيها نجم چيلو التقى أنطوان ڤاتو الذي تتلمذ عليه وظل ملازماً له لفترة طويلة ، وأدّى هذا التعاون دوراً حاسماً في مستقبل حياة ڤاتو الفنية ، فظل طوال حياته يدين بالوفاء لأستاذه الجليل الذي فتحت لوحاته المصوّرة وتكويناته الزخرفية عينيه على خفايا عديدة في فن التصوير كانت ماتزال غائبة عنه ، كما ظلت إبداعاته مصدراً ذا تأثير كبير على أعمال ڤاتو الزخرفية . على أن اهتمام چيلو ما لبث أن انصرف عن الرسوم الزخرفية إلى الرسوم الوصفية [أو الإيضاحية] والصور المطبوعة بطريقة الحفر ، ولم يكن أمام ڤاتو إلا استكمال المشوار الذي بدأه أستاذه ، فانتقل إلى مرسم الفنان كلود أودران Claude Audran الذي عدّ في مستهل القرن الثامن عشر أعظم مزخرفي عصره قاطبة ، وكان قد اتخذ مرسمه في قصر لوكسمبورا ج] الذي عُهد إليه بزخرفته فانضم إليه ڤاتو ، غير أنه لم يبق ثمة أثر للأسف في هذا القصر لزخارف أودران التي شاركه في إنجازها ڤاتو ، وكان لها أثرها في المهارة التي اكتسبها في مجال الزخرفة . وقد أُسندت إلى أودران أيضاً مهمّة تزيين جوسق التريانون في رحاب قصر ڤرساي (لوحة ٣٥أ ،ب) ، وكذا تجميل قصر « لامويت La Muette » الذي كان لويس الخامس عشر دائم التردّد عليه . وفي هذه المرحلة بالذات استوعب ڤاتو فن رسم الشخوص الصينية والتتريّة أثناء العمل في قاعة مكتب الملك بقصر لامويت التي بلغت ثلاثين عدداً . وكان الشغف بالتحف الصينية من البورسلين ولوحات اللّك قد اندلع منذ عهد الوصاية على لويس الرابع عشر ، فإذا الفنانون يُقدمون على رسم المشاهد المحاكية للتصوير الصيني « الشينوازري » ، ومن بين هذه الزخارف رسمه للإمبراطور الصيني والآلهة الصينية ، وإن لم يمض ڤاتو بعيداً في هذا الاتجاه . وليس بين



لوحة ١٣٥أ، ب. ڤاتو: زخارف جروتسكية – رومانية ترمز إلى مشاهد ليلية حول فراش الدوقة ده برِي بغرفة نوم ولي العهد. جوسق التريانون. قصر ڤرساي



لوحة ١٣٥أ، ب. ڤاتو: زخارف جروتسكية – رومانية ترمز إلى مشاهد ليلية حول فراش الدوقة ده برِي بغرفة نوم ولي العهد. جوسق التريانون. قصر ڤرساي

أيدينا اليوم للأسف ما يدلّنا على أعمال أخرى لڤاتو كمصوّر زخرفي ، كما أنه ليس ثمة عمل زخرفي كامل يمكن عزوه إليه عن يقين . ولحسن الحظ أن قام خيرة الفنانين خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر بإعداد صور مطبوعة بطريقة الحفر للوحات ڤاتو المصوّرة ولرسومه ولتكويناته الزخرفية ، بعد أن ارتقى ڤاتو بهذا اللون من الفن ، مُضْفياً عليه حيوية آسرة بما أضاف إليه من تصاوير لشخوص في أزياء متخيَّلة ذات طابع فريد ، حتى غدا هذا اللون من الزخارف نمطاً يُحتذى ، ونسقاً يتحلّى بالرقة والجاذبية والأناقة وإن تجلّى فيه الاصطناع .

وفي باريس أقام ڤاتو في حيّ سان جرمان ده پريه [وپريه تعني الحقول والمروج] ، وكان ذلك الحيّ خارج نطاق حدود مدينة باريس إذ كان نهر السين يفصل بينهما ، لذا لم يخضع لسلطان نقابة المصوّرين الباريسيين . وكان للأجانب الذين يقيمون فيه الحق في بيع لوحاتهم دون الخضوع لقانون النقابة المتعسّف ، ومن بين هؤلاء الفنانين كان الفنانون الفلمنكيون وغيرهم ، ومن هنا كان اختلاف ڤاتو إلي رفاقه الفلمنكيين وتردّده علي الحانات التي يلمّون بها . ولعل هذا ما هيّأله أن يفلت من قبضة التقاليد الفنية الفرنسية الصارمة التي استنّتها الأكاديمية الملكية لاسيما في عهد المصوّر لوبران Le Brun الذي أقامه العرش الفرنسي عهد الملك الشمس دكتاتوراً للفنون في مرحلة سلفت . كان ڤاتو واحداً من المتمرّدين علي لوبران ، ساخطاً علي مدرسة التصوير الإيطالية التي ترسّم لوبران خطاها ، فانبرى ينادي بالعودة إلي مدرسة التصوير الفلمنكية لاسيما فن روبنز الفلمنكي الذي كان محطّ إعجابه منذ صباه . ولم يكن ڤاتو فناناً متمرّداً فحسب بل كان سياسياً متمرّداً بالمثل ، ففي عام ١٧٠٤ بدأ يختلف إلي مرسم المصوّر كلود چيلو Gillot الذي كان على صلة وثيقة بالمسرح وأهله ، ومن هنا كانت أعماله مستوحاة من الملهاوات الإيطالية المرتجلة 'Commedia dell' Arte' . وكانت السلطات الفرنسية قبل ذلك بسنوات قلائل قد أبعدت عن فرنسا عام ١٦٩٧ فرق التمثيل الإيطالية بحجّة أن مسرحياتها تنطوي علي لون من التعريض بها (لوحة ٣٦ ، ٣٧) ، هذا إلي سخريتها من مدام ده مانتنون التي كانت ملكة غير متوّجة بعد زواجها سراً من لويس الرابع عشر قبل مولد ڤاتو ببضع سنوات . وهكذا اكتشف ڤاتو في عالم المسرح الخيالي الطريق الذي سلكه للخروج علي الواقعية الأثيرة عند الفنانين الفلمنكيين مستلهماً حلمه الدفين . وإذا كان الممثلون الإيطاليون قد اضطروا إلي مغادرة فرنسا قسراً إلا أن ذكراهم كانت ماتزال عالقة بالأذهان ، وكان يطيب للمصوّريْن كلود چيلو وڤاتو أن يتخذا من موضوعات تلك الملهاوات موضوعاتهما التصويرية تحدّياً منهما للملكية .



لوحة ٣٦ . ڤاتو: رحيل الممثلين الإيطاليين. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. دار الكتب القومية بباريس

ولعله ليس ثمة ما يوحي بهذا المعنى مثل لوحة أنچيلو كونستانتني ـ أحد أقطاب الملهاة الإيطالية المرتجلة ـ حيث نشهد الممثل أنچيلو وقد ارتدى زيّ شخصية « ميزتينو » النمطية في الملهاة المرتجلة الذي كان يملكه ڤاتو وأعاره إياه ، شبه متنكّر في شخصية مغنّ وقد انطوى على نفسه وحيداً حزيناً علي معشوقته الهاجرة (لوحة ٣٨ أ ، ب) . وفي لوحة أخرى تناول فيها الموضوع نفسه رمز ڤاتو لصدّها إياه بتمثال حديث لامرأة من الصخر أصمّ . وهي صورة من الحجم الصغير اشترتها القيصرة كاترين العظمى سنة ١٦٦٧ ، ثم باعتها حكومة الاتحاد السوڤييتي لمتحف المتروپوليتان عام ١٩٣٤ (لوحة ٣٩) . ثم ما نلبث أن نرى ڤاتو يصوّر هذه العزلة والوحدة والإنطواء في لوحة أكبر حجماً هي لوحة پييرو أو چيلو (لوحة ٢٧ إ ،ب) . وعلي الرغم من أنها ليست پورتريهاً شخصياً للمصوّر نفسه إلا أنها ذات دلالة واضحة تُعرب عن جوهر ذاته بوضوح . ونرى في خلفية الصورة رهطا من الممثلين اللاّهين ومهرّجاً يقود بمشقّة حماراً يمتطيه الساتير الأسطوري السّكير سيلينوس . ومما يكشف عن قدرة ڤاتو التصويرية حشده هذه الوجوه كلها في إطار لا يتعارض مع شخصية چيلو الفارع الطول في لباسه الأبيض وقد وقف وقفة مواجهة في سكون ومن ورائه السماء صافية ، وكأن ڤاتو حين صوّر چيلو في ثوبه



لوحة ٣٧. ڤاتو: الحب فى المسرح الإيطالي. متحف دالم. برلين



لوحة ٣٨ أ. ڤاتو: ميزتينو وحيداً حزيناً. ڤادوس. لختنشتاين



لوحة ٣٨ ب. ڤاتو: ميزتينو وحيداً حزيناً تفصيل. ڤادوس. لختنشتاين

الأبيض أراد أن يشير إلى أنه علي أهبة أداء دور مسرحي . ومما يسترعي الانتباه ما نلاحظه من انفصال بين أفراد الرهط وبين چيلو ، فعلى حين نراهم في نشاط دائب نرى الممثل هامداً خاملاً ، وعلى حين يبدون مبتهجين يبدو چيلو متجهّماً محدّقاً بالمُشاهد . كذلك يلفت أنظارنا في هذه اللوحة أن ڤاتو قد قطع صلته بأسلوب مزخرفي طراز الروكوكو ، فلم يعد يمثّل المظهر الجسماني المادي وحده بل يُضَمِّنه الروحانية الإنسانية أيضاً ، بعد أن أدرك بحسّه الفطري أن هذا وذاك لا ينفصلان . ثم نراه قد جمعهما سوياً في لوحة رائعة أخيرة له كبيرة الحجم هي لوحة « لافتة متجر چيرسان » التي تتجلّى فيها براعته في الرسم دون أن يُعنى بما جرت عليه عادة الفنانين من تمثيلٍ للعظات والعبر ودون التفات إلي الغيبيات . فقد استأنس في تصوير هذه اللوحة ببيئة باريسية مألوفة كان يعهدها الناس في متاجر التحف واللوحات المصوّرة ، غير أنه صوّر اللقاء بين الرجل والمرأة هذه المرة في حانوت بدلاً من الغابة أو الحديقة ، ومشهد البيع والشراء عوضاً عن الموسيقى . وكما جاءت هذه اللوحة تحفة رائعة فهي في الوقت نفسه وثيقة تاريخية لها شأنها ، تحمل زخارف من اللون المعروف باسم « مخادعة البصر » Trompe l'oeiul (١٢) مما أضفى علي هذا الحانوت المطروق متعة وشاعرية وروح دعابة ذكية ، ومع أن هذه اللوحة المصوّرة تنتمي من حيث تصنيفها إلى تصاوير الحياة اليومية Genre Painting (١٣) إلا أنها تتمتع بسحرٍ آسر وجاذبية شديدةً .

ولقد سار ڤاتو علي نهج أساتذة الدراما فيما يتصل بزمانية عالم المسرح ومكانيّته ، غير أنه نقلهما من خشبة المسرح إلي غيضات الحدائق ومسارب الغابات جرياً وراء ولعه الشديد بالطبيعة الممتزج بتأثره البالغ بالإيقاع الموسيقي ، لاسيما ذلك التناغم الآسر بين صوت الآلة الموسيقية والصوت الآدمي الذي كان عنده الرمز المثالي للحب . فلم توح الموسيقى له بعبق أجواء الغرام فحسب ، بل تسلّلت إلي أحاسيسه ووجدانه في توحّد وانسجام . وما أكثر ما نلحظ في معظم تصاوير ڤاتو رجلاً يعزف على آلة موسيقية تصاحبه سيدة تشدو ، كما نكتشف أن المرأة دوما هي هدف الغزل والتودّد ، وهي التي تملك أيضاً الصدّ والقبول (لوحات ٤٠ ، ٤١ أ ، ب ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧) .

ولقد دأب ڤاتو على استعارة بعض عناصر موضوعاته التصويرية من التقاليد الفنية التي شاعت خلال القرن السادس عشر لاسيما النزعة « التكلّفية » (١٤) ، لذا جاءت شخوصه كلها طويلة ممشوقة ، تخالف معايير القانون الكلاسيكي التي أخذ بها القرن السابع عشر . وكان راعي الفن الثري « كروزا » قد احتضن ڤاتو كما سبق القول في داره التي كان يقتني فيها مجموعة من الرسوم الرائعة ، منها أربعمائة رسم لپارميچيانو Parmigiano أحد روّاد النزعة التكلّفية ، ومن هنا سرت عدوى هذه النزعة من خلال أعمال پارميچيانو وپريماتتشيو Primaticcio وغيرهما إلي ڤاتو .

ولقد أحيا ڤاتو أكثر من أي فنان فرنسي آخر فن تصوير الأنوثة الذي كان محالاً أن يشيع في ظل لويس الرابع عشر . ولعل موليير كان يقصد ڤاتو بقوله علي لسان أحد شخوصه في مسرحية « المتحذلقات مثيرات السخرية » Précieuses ridicules



لوحة ٤٠ . ڤاتو : عازف على الكمان



لوحة ٣٩. ڤاتو: ميزتينو يعزف على الجيتار. متحف المتروپوليتان



لوحة ٤١ ب. ڤاتو: حفل راقص. تفصيل. كلية دَلْوِيتش. لندن



لوحة ٤١ أ. ڤاتو: حفل راقص. كلية دلْويتش. لندن



لوحة ٤٢. ڤاتو: انسجام تام



لوحة ٤٣. ڤاتو: لا مبالاة. متحف اللوڤر



لوحة ٤٤. ڤاتو: زلّة قدم. متحف اللوڤر



لوحة ٤٦. ڤاتو: عازفة العود. متحف اللوڤر



لوحة ٤٥. ڤاتو: ديانا تغتسل.
متحف اللوڤر



لوحة ٤٧. ڤاتو: أنشودة حب.
الناشونال جاليرى بلندن

إنه « إذا عنّ لواحد من صحابه أن يطارح فتاة الغرام ، فعليه أن ينتحي بها ركنا قصيّا في حديقة » . وهو ما يتفق تماماً وما تمليه القصائد الرعوية والمغامرات الغرامية التي انحدرت إلي ڤاتو مع ما انحدر إليه من تقاليد مطالع القرن السابع عشر .

ونشهد في مشهد طبيعي لڤاتو في غروب يوم من أيام الصيف وقد آذنت الشمس بالمغيب الحورية أنتيوبي وقد استغرقت في سباتها عارية يحاكي جسدُها الأشقر صفاءَ الدُّر والعاج علي النقيض من جسد الإله چوبيتر البرونزي اللون بعضلاته المفتولة وقد تنكّر في هيئة ساتير[٤٥] مأخوذ بجمالها (لوحة ٤٨) . وقد صوّر ڤاتو هذه اللوحة في ذروة كماله الفني خلال إقامته في قصر راعيه الثّري « كروزا » الزاخر بلوحات أساتذة التصوير الإيطالي لاسيما البنادقة منهم . وتعدّ هذه اللوحة أجمل لوحاته ذوات « الموضوع » الكلاسيكي . فبعد أن وقع اختياره علي أحد الموضوعات الأسطورية التي يؤثرها القرن الثامن عشر حاول أن يصل بها إلى تكوين فني بديع يتفق والحجم البيضاوي للوحة دون أن يُغفل أية قاعدة تصويرية أو يخالف قواعد التضاؤل النسبي أو الأصول التشريحية أو تَغايرُ درجات الضوء فوق الجسديْن . وأغلب الظن أن لوحة « سبات أنتيوبي » لكوريچيو كانت أحد مصادر إلهامه عند تصويره هذه اللوحة ، على حين تُذكّرنا الطبيعة المحيطة بالشخصيّتيْن وتدلّي ذراع الحورية الحسناء بالمرأة التي تصبّ الماء في لوحة « حفل في الضيعة » للمصور چورچوني (لوحة ٤٩) ، أما الفحولة التي أسبغها ڤاتو على چوبيتر فقد استمد نظائرها من الفنان تتسيانو بلا نزاع .

وكما أعجب ڤاتو بالمصوّر ڤان دايك لميله الفطري إلي الفن الفلمنكي ، كذلك كان يدغدغه حنين إلى الفن الرعوي الذي شاع في عهد لويس الثالث عشر . وقلّ أن كسا شخوصه بأزياء عصره ، بل آثر أن يكسوهم بثياب عصر ڤان دايك ، فقد كان يحتفظ في مرسمه بأكداس من أزياء فرق التمثيل الإيطالية الحريرية التي كانوا يخلّفونها وراءهم ويكسُو بها نماذجه التي تقف أمامه ليصوّرها للظهور بمظهر نماذج ڤان دايك . والراجح أن ڤاتو كان أشدّ ميلاً إلى ڤان دايك منه إلي أستاذه روبنز ، على الرغم من أنه قد استوحى من أعمال روبنز سمات رومانسية شدّته إليها (لوحة ٥٠) ، ولاسيما تلك التي حاكى فيها روبنز الطبيعة ، فإذا هو يحذو حذوه متمرّداً على التقاليد الأكاديمية كما سبق القول ليكون فنه أقرب إلي فن روبنز ، معيداً أشجاره المتخيَّلة إلي الحياة بما تنطوي عليه من حيوية دافقة تتعالى صوب السماء وكأنها أبخرة متصاعدة . ومثلما كان ڤان دايك يجترّ الحسرة علي كل جميل فات ، كذلك كان ڤاتو يجترّ الحسرة نفسها ويُضْفيها على ما يصوّر . وعلي حين كان المصور كلود لوران يجتزئ في صوره بالإيحاء إلي ما بعد المدى دون أن يخترقه ، وحسبه أن يصوّر هذا المدى أرضاً تشرفُ على مياه يغشاها الضوء ، كان ڤاتو يخترق هذا المدى فيجعل بين أيدينا صورة لقارب في الانتظار .

وإلى وقت جدّ قريب كان مؤرخو الفن يعتقدون أن لوحة « الإقلاع إلي كيثيرا[٤٦] L'Embarquement pour Cythère (لوحة ٥١ أ ، ب) تمثل حجّ العشّاق إلي جزيرة كيثيرا حيث ثمة قارب ذهبي اللون ينتظر متأهّباً للإقلاع مُبحراً بمستقلّيه إلي حيث الأمل في موطن السعادة وراء الأفق في جزيرة نائية تحيط بها المياه وكأنها أطياف من الأحلام التي كم تمنّى ڤاتو أن يبلغها ، حتى تبيّن بأخرةٍ أن ڤاتو قد صوّر حجّاج الهوى وقد بلغوا الجزيرة نفسها ، حيث نري مزار الإلهة ڤينوسٍ بتمثالها ينتصب في الجانب الأيمن من اللوحة وقد أحاطت به الزهور ، وفي رحابه يتعاهد العشّاق مثنى مثنى على الحب والوفاء ، تنتظمهم سلسلة تمتد هابطة إلى أدنى الجسر حيث القارب الراسي غير بعيد من الشاطئ . ولقد تباينت وضعات العشّاق ، فمنْ راكع يهمّ بالنهوض اقتراباً برأسه من كتف معشوقته موشوشاً في أذنها بعبارات الهوى ، إلي راكع على ركبتيْه يستجدي عطف الحبيبة وقد تشابكت أكفّهما ، إلي واقف يميل نحو وجه حبيبته هامساً ، إلي مجموعة تضم أكثر من محبٍّ ولهان مستعطفاً ، وجملة من المعشوقات في حالات صدّ أو تعاطف أو رضوخ ، وجميع العشّاق غافلون عن كيوبيد إله الحبْ الذي يبدو علي ضآلة حجمه في أقصى يسار اللوحة وهو يرفع تنّورة غادة عن ساقيْها كاشفاً عن مفاتنها ليعيدها إلى الواقع بينما هو يرتدي ثياب الحجاج كالآخرين .

وعلى الرغم من أن ڤاتو قد استهلّ طرازه الفريد بزخارفه المتميّزة كما سبق القول ، وابتكاره لحفل الغزل الخلوي ، ثم بما كان له من تصاوير لمشاهد الحياة اليومية الساحرة ، إلا أن منجزاته احتفظت دوماً ـ سواء التي تناول فيها الطبيعة أو وقائع الحياة ـ بطابعها الزخرفي المنمّق ، يحاكي البريق الخاطف الذي يغشّي الأواني الخزفية ، فإذا هو يصرفنا لوهلة عن التأمل في عناصرها الجوهرية . وما لبثت هذه السّمات الزخرفية لفن ڤاتو أن اتخذ منها خصومه ـ مع ظهور الفيلسوف ديدرو وأترابه في منتصف القرن الثامن عشر ـ ما كانوا يعيبونه عليه بوصفها فناً عابثاً مصطنعاً مفتقراً إلي الجدّيّة المرهصة بروح القرن التاسع عشر . وبرغم أن ڤاتو كان بطبعه خجولاً يثور لأتفه الأسباب في علاقاته بالناس ، إلا أن هذا الخجل لم يتطرق قط إلي فنه ، فنراه حتى في أحلك فترات عَوَزه وعزلته بباريس مُصرّاً علي اتّباع الأسلوب الذى تفرضه عليه عبقريته والذى تبلور فى لوحة « الإقلاع من جزيرة كيثيرا » . وما من شك في أن الظروف التي أحاطت بإنجازها كانت جزءاً لا ينفصل عن علو قدرها وجلال شأنها ، فكان ظهورها إشادة بنفاذ بصيرة الأكاديمية الفرنسية آنذاك ومناخ الحرية السائد بها الذي عبّر عنه موقف المصورّ الأول للملك الفنان كواپيل من ڤاتو حين تقدّم إليه بلوحة « الإقلاع » فى عام ١٧١٢ للفوز بجائزة الالتحاق بالأكاديمية الفرنسية بروما . ثم ما كان من تشجيع كواپيل له مرة أخري مما أوحى إليه بالإقدام علي محاولة ثانية ، فإذا هو ينتهي إلي الظفر بعضوية الأكاديمية الفرنسية بباريس ، وكان ذلك حدثاً غير مألوف أو متوقع علي نحو ما قدمت . وعندما دُعى ڤاتو إلي عضوية الأكاديمية عُهد إليه بإعداد لوحة تزيّن ردهة الاستقبال ، وكانت العادة قد جرت على أن يحدّد مدير الأكاديمية موضوع اللوحة ، غير أن كواپيل تجاهل تلك العادة عن عمد تاركاً موضوع اللوحة لاختيار الفنان . وإذ كان لويس الرابع عشر مايزال علي قيد الحياة ، فقد عدّ هذا الإجراء تحدّياً لتقاليد مؤسسة الدولة للفنون بفرنسا ، وإذا ڤاتو يوجّه بلوحته تلك ـ دون قصد منه ـ لطمة إلي القواعد السّارية والتي طالما أذعنت لها

لوحة ٤٨. ڤاتو: چوبيتر وآنتيوبي. متحف اللوڤر



لوحة ٤٩. ڤاتو: چورچوني: حفل في الضيَعة. متحف اللوڤر



لوحة ٥١ ب. ڤاتو: الإقلاع من جزيرة كيثيرا. تفصيل. متحف اللوڤر



لوحة ٥١ أ. ڤاتو: الإقلاع من جزيرة كيثيرا. متحف اللوڤر

النواميس الأكاديمية . ولوحة « الإقلاع » كبيرة الحجم ، بلغت مترين طولاً ، واستغرق إنجازها زمناً طويلاً قد يكون مردّه إلى ما بذله ڤاتو من جهد في التنقيب عن هذا الموضوع الذي شغل وجدانه . فلم يقدّم لوحته « الحج إلي جزيرة كيثيرا » Le Pèlerinage à l'isle de Cythère إلا في عام ١٧١٧ ، غير أن الأكاديمية رأت أن تستبدل بهذا العنوان عنواناً آخر هو « حفل غزل خلوي » Une feste galante فجاء العنوان تفسيراً هزيلاً لما صوّره ڤاتو بعناية فائقة واقتدار يثير الذهول ، وإن لم تفته الإشارة إلى جَمْع من الناس يلهون في الهواء الطلق راقصين طاعمين . وعلي الرغم من أن ڤاتو قدّم موضوعه بأسلوب تصويري جديد إلا أنه بلا شك كان يختزن في ذاكرته « نماذج أصلية »(١٧) عرفها حق المعرفة وفُتن بها إيما افتتان ، إذ كان شأنه شأن مزخرفي طراز الروكوكو يضرب بجذوره في الماضي لاسيما فن مدينة البندقية وفن روبنز الفلمنكي . فلا نزاع في أنه قد تعرّف علي لوحة الفنان البندقي چورچوني « الحفل في الضيعة » fête Champêtre (لوحة ٤٩) التي اقتناها لويس الرابع عشر ، فأعجب بما انطوت عليه من تعبير عن الحرية التي تمليها الطبيعة ، بينما تتطارح شخوصها المسترخية الغرام ، وتؤجّج الموسيقى في القلوب أشجان الهوى . غير أن شخوص ڤاتو كانت أقل استرخاء من شخوص چورچوني ، ولعل مردّ ذلك إلى تأثره الشديد بروبنز الذي لقن عنه ما تنطوي عليه الطبيعة من ديناميكية لا تقتصر علي البشر فحسب بل تشمل الكون كله ، إذ تكاد تصاوير روبنز تضمّ بين موضوعاتها شتى مظاهر العالم المرئي ، خالقةً فردوساً جديداً وعالماً دنيوياً نسيج وحده بمقاييس لم تعهد من قبل وبحيوية لا نظير لها ، فتكشف لنا لوحاته عن الأجساد المتناكبة والحيوية النابضة ، فضلاً عن تموّجات أشكاله المدوِّمة الشبيهة بالسيل العارم ، وتكويناته الفنية القائمة على الخطوط المفعمة بالطاقة تبثّ إيقاعها الصاخب في الفراغ المصوّر . ثم هناك الموضوع المصوّر نفسه من إنسان ونبات تنبض جميعاً بقوى طاغية من أجساد نسائية شبقة ينبثق عنها كل ما يحرّك الرغبة ، وأجساد ذكور مفتولي العضلات ، حتى بات كل ما تحتويه صوره مغموراً بالحيوية ملبّياً شهوات الحياة العارمة . وإذ كان ڤاتو وثيق الصلة بالفنان المزخرف أودران Audran أمين قصر لوكسمبورا ج ا الذي كان يضمّ وقتذاك مجموعة لوحات روبنز عن سيرة ماري ده مديتشي ، فقد مضي ڤاتو يتأملها ممعناً النظر في أبّهتها ورونقها ليفيد من حيويتها وعنفوانها . وما من شك أيضاً في أن مستنسخاً للوحة روبنز الشهيرة « حديقة الحب » (لوحة ٥٢) التي صوّر فيها حديقة قصره في أنڤرس قد وقع بين يديْ ڤاتو فأخذ عنه ما استلهمه ، غير أن ما حاكاه من لوحة روبنز أقل بكثير مما استلهمه منها وأجّج فيه شعلة الابتكار ، فإذا نحن نلتقي ببعض عناصرها في لوحة « الإقلاع » حيث تفوق النساء الرجال شأناً مهيمنات على المشهد كله . كذلك نجد في لوحة روبنز تمثالاً لڤينوس يحتشد العشّاق من حوله مثنى مثنى وقد عبق الجو بمناخ الهوى بما يحلّق فيه من وِلْدان الحب يرعون العشّاق ويستحثّونهم . كما تكشف بقية اللوحة عن سلسلة من الحلزونيات الصاعدة الهابطة صوب ڤينوس المشرفة علي الحفل من فوق قاعدة النافورة . ومن هنا كان لا نزاع في أن هذه اللوحة قد أثّرت وجدان ڤاتو بما لم تفعل أية لوحة أخرى لروبنز .



لوحة ٥٠. ڤاتو: تحكيم باريس. متحف اللوڤر

وكما سبق القول كان الظن في بادئ الأمر أن لوحة « الإقلاع من كيثيرا » (لوحة ٥١ أ ، ب) تمثّل حجيج العشاق إلى جزيرة كيثيرا في قاربهم الذهبي مبحرين نحو النّعيم الموعود وراء الأفق الغائم ، غير أنه قد ثبت الآن أن ڤاتو رسم الحجّاج وهم في الجزيرة فعلاً ، حيث ينتصب تمثال ڤينوس إلى يمين اللوحة باعتباره مزارها المقدس ، وحيث نشهد سلسلة متعاقبة من العشّاق أزواجاً تبدأ من قرب التمثال هابطة نحو القارب عند حافة الماء . أما موضوع « الشروع في الرحيل إلى جزيرة كيثيرا » ــ وهو مرحلة مبكرة في القصة الأسطورية ــ فقد صوّره ڤاتو من قبل في لوحة أخرى هي « الإقلاع إلى جزيرة كيثيرا » (لوحة ٥٣) نرى فيها الفتيان يحضُّون الفتيات على ارتياد المغامرة الغرامية بينما تبدو الفتيات حائرات متردّدات ، وثمة اثنان من ولْدان الحب ــ مستعاران من لوحة « حديقة الحب » لروبنز ــ يحثّان الفتيات الخَفِرات على قبول الدعوة والانصياع لهاتف المغامرة ، بينما يوحي كل ما بالصورة برضوخهن ، وإذا الجميع فتياناً وفتيات يسلك السبيل المرتقب إلي المزار المقدس حيث الحب هو الثمرة الدانية .



لوحة ٥٢. روبنز : حديقة الحب. متحف پرادو

كان ڤاتو مسحوراً بموضوع الحب في مجتمعه ، ومن ثم عُني كل العناية في لوحة « الإقلاع من الجزيرة » (لوحة ٥١) بتصوير العواطف المشبوبة والانفعالات المحمومة والمناخ السيكولوجي لشخوصه ، فإذا هو يلتقط لحظات محدّدة ليسجّلها مثل لحظة مناجاة عاشقيْن وكأنهما من فرط الوله يلتقيان للمرة الأولى ، بينما يتّجه هدفه الطموح إلى خلق أثر عام في التكوين الفني يربط مجموعة اللحظات الملتقطة في عملية « مونتاج » يرقى بها إلى تقديم صورة شاملة بالغة الكمال من الناحيتين السيكولوجية والجمالية ، وكأنها أوپرا موتسارتية مصغّرة منتزعة من الواقع المباشر يتسامى بها الشّدو الغنائي بعيداً عن مرارة الواقع . وهنا نكتشف أن ڤاتو كان بدوره توّاقاً إلى الارتقاء بتصاويره عن أرض الواقع ، فنراه يكسو بالثياب التنكّرية شخوصه القائمين بالحج إلى محراب « كيوبيد » ، الإله الوحيد الذي آمن به مجتمع القرن الثامن عشر الذي منه اختار الفنان شخوصه وهم يقضون سويعات ناعمة في جزيرة الأحلام .



لوحة ٥٣. ڤاتو: الشروع في الإقلاع إلى جزيرة كيثيرا

وتبلغ عناصر لوحة « الإقلاع من كيثيرا » (لوحة ٥١) عنفوانها في تمثال ڤينوس المزيّن بالورود الذي يتعاهد العشّاق أمامه على الحب ، حيث الفتى الراكع والفتاة الجالسة إلى جواره يتناجيان في رعاية كيوبيد . واللوحة كلها مفعمة بالشجن الذي يكشف عن معركة خاسرة يشنّها الحب على واقعية ذلك الزمان بينما غروب الشمس يشير إلي دنو نهاية يوم العشق ، ومن ثم إلى ختام طقوس الحج . لقد بدا الجميع متأهباً للانصراف متحسّراً علي انقضاء سويعات الحب للّحاق بالقارب الذهبي الذي لن يتلبّث لانتظار مَنْ يتخلّف منهم باستثناء العاشقيْن الجالسين في أعتاب تمثال ڤينوس . وعلي مقربة منهما عاشقان آخران علي وشك النهوض ، ومن ورائهما زوج ثالث وقد وقفت الفتاة ساهمة متطلّعة إلي سحر الربّة وقد كشفت نظرة عينيها عما تكابده من أسى لحلول لحظة الفراق (لوحة ٥١ ب) . وما من شك في أن اعتلاء شخوص ڤاتو القارب من جديد هو ارتداد إلي الواقع المرير حيث يُغيّبهم الأفق في طيّاته رويداً رويداً على نحو ما تُرخي الظلمة سدولها . وهو ما يتجلّى بوضوح في النسخة الثانية التي رسمها ڤاتو لهذا التكوين الفني والمحفوظة حالياً بمتحف اللوڤر

بعنوان « الإقلاع من جزيرة كيثيرا » (لوحة ٥٤) ، حيث أضاف الفنان عاشقين تترصّدهما كوكبة من ولدان الحب ، يسدّد أحدهم في أقصى اليمين سهماً ـ ريشه إلى الأمام وسنّه إلى الخلف ـ نحو العاشقين اللذين يهمّان بركوب القارب ، وكأنه بهذا يرمز إلى إنذارهما بالفراق بعد عودتهما إلى شطآن الواقع ، حسبما جاء في اللوحة السابقة ، أي قبل أن يصيبهما ربّ الحب بسهمه .

وعلى الرغم من أن لوحة « الإقلاع إلى كيثيرا (لوحة ٥١) » تعدّ لوحة تاريخية ، إلا أن تاريخيّتها هذه من اختراع ڤاتو نفسه ومن بنات خياله ، كما أنها في الوقت ذاته تروي قصة مكتملة واضحة المعالم من السهولة استيعابها وإدراك مغزاها . ولا نزاع في أن ڤاتو قد شكّل هذا المشهد المتقن لكي يناسب المكان الذي سيُعرض فيه وهو بهو الأكاديمية وفقاً لمعاييره هو ، وكان على غير العادة مشهداً مفعماً بمضمون سردي غير معهود ، فضلاً عن أن موضوعه أقرب إلى عالم الواقع من عالم الآلهة والإلهات المألوف في المناظر الأسطورية التقليدية ، فهو لا يُعنى بالبطولة بقدر ما يعنى بالعواطف الجيّاشة . وما من شك أيضاً في أن ڤاتو كان مديناً للمسرح بما استخدمه من حيل لتصوير الحجّاج العشّاق ، بل ربما بفكرة الحج نفسها ، فشخوصه يمثّلون نسيم الحرية الجديدة الوافدة التي تحرّرت من قيود المجتمع البالية المرفوضة ، ومن هنا تنكّروا بارتدائهم أزياء شبه مسرحية وانطلقوا يتصرّفون على سجيّتهم كما يشتهون وكأنهم مخلوقات لا ينتمون إلى دنيا الواقع وإنما إلى دنيا الخيال ، على غرار ما نتبيّنه في شخوص مسرحية « الحب والمصادفة لماريڤو Le jeu de l'amour et du hazard أو مسرحية « زواج فيجارو » لبومارشيه .

أما الحقيقة التي غابت عن معاصري ڤاتو خلال القرن الثامن عشر رغم معرفتهم بنزواته ، فهي ثوريته الغريزية وتمرّده الجيّاش ، ومع ذلك فقد احتفى به الوسط الفني عضواً بالأكاديمية الملكية الفرنسية ، كما اعتمده مواطناً فرنسياً أصيلاً رغم أنه لم يول هذا الاعتماد أهمية تُذكر . وقد قضى ڤاتو حياته دون أن تسند إليه الكنيسة أو البلاط عملاً فنياً يؤدّيه ، إذ كانت تصاويره بعيدة كل البعد عن الموضوعات الدينية والأساطير الوثنية التي كانت عماد حضارة الغرب التقليدية وقتذاك . كذلك لم يلجأ ڤاتو إلى تصوير الأحداث التاريخية البطولية على نحو ما كان يفعل المصور پوسان على سبيل المثال ، فقد حرص على أن تكون لوحاته جميعاً تعبيراً عن أفكاره ومشاعره ومواقفه هو من شتّى ظواهر الحياة والمجتمع .

وقد جاءت تصاويره كلها من القطع الصغير وقلما أنجز لوحة من القطع الكبير . وكان الإنجاز الوحيد الذي أُسند إليه رسمياً هو ما عهدت به إليه الأكاديمية من تصوير لوحة تُعلّق في مدخلها ، وقد تُرك موضوع الصورة له كما قدّمت ليختاره هو مستوحياً رغبته الخاصة وهواه . وعلى الرغم من ذلك فقد أخذ يسوّف لسنوات طوال قبل أن ينتهي به التسويف إلى الاستجابة . والغريب أن ڤاتو قد نال حظاً من التقدير في غير فرنسا أكثر مما ناله فيها ، ولا غرو فلقد كان بحق شاعر عصره كله في سائر أرجاء



لوحة ٥٤. ڤاتو: الإقلاع من جزيرة كيثيرا. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. متحف اللوڤر

أوربا . ومما يدل علي الخُطْوة التي ظفر بها عالميًا أن أول سيرة ذاتية له نُشرت خلال سنوات حياته القصيرة كانت تلك التي ضمّها معجم إيطالي . أما في بروسيا ، فلقد أمر فردريك الأكبر بجمع كل أعماله لتكون من بين مقتنياته الخاصة . ولم تتخلّف إنجلترا عن الاحتفاء بفنه خلال حياته ثم بعد مماته . وأعرب المصوّران الإنجليزيان جينزبورو وجوشوا رينولدز علناً عن الإعجاب به ، ثم إذا هما يقتبسان بعض تكويناته الفنية . والحق إن ما ناله من شهرة يرجع الفضل فيه إلي تأثرهما بفنه . ولقد رأينا رينولدز الذي لا يتحمّس إلا بقدر ضئيل يقول : « إن ڤاتو أستاذيته التي أنا مدينٌ له بها » .

وما كان لڤاتو من شأن عظيم مردّه لأمرين ، أولهما أنه قد سبق عصره إلي المناداة بحرية الفنان الشخصية التي لا تخضع لسلطان سوى سلطان ذاته . والأمر الثاني هو ما ابتدعه من أنماط تصويرية جديدة مثل صور « حفل الغزل الخلوي » **Fête galante** (لوحة ٢٦) وغيرها ، وهو إلي هذا لم يستمد موضوعه من قصص سارية على الألسن ، ولكنه عرض للطبيعة البشرية من الزاوية النفسية عرض الروائي لها ؛ فهو إما أن يجتزيء ملْمَحاً عابراً للعشق يتجلّى علي سبيل المثال في عبث الريح بتنّورة المعشوقة الحسناء فتكشف عن فتنة ساقها ، أو أن يتجاوز هذا الظّاهر إلى ما هو أعمق فيصوّر العاشقيْن في ذروة الرغبة المضطرمة الفوّارة . وهذه المعاني التي صوّرها ڤاتو ، عرض لها أيضا معاصره الموصول به الأديب والكاتب المسرحي الفرنسي ماريڤو **Marivaux** (١٦٨٨ ـ ١٧٧٣) حين قال : ما من ركنٍ من أركان قلب الإنسان يُعشّش فيه الحب إلا وقعتُ عليه » .

* * *

وذات يوم اقترح تاجر التحف إدمون فرانسوا چيرسان علي صديقه الفنان ڤاتو خلال إحدي فترات تراخيه أن يرسم له يافطة فوق مدخل متجره الكائن في ٣٥ شارع جسر نوتردام ، فإذا ڤاتو ينشط إلي العمل بهمّة ليُبدع لوحة تجعل من ذلك المتجر المتواضع قاعة عرض فخمة تجذب إليها صفوة المجتمع الباريسي[١٨] .

ونشهد في القسم الأيمن من لافتة متجر چيرسان (لوحة ٥٥) صاحب المتجر نفسه وهو يعدّد مواطن الجمال في لوحة مستديرة شبيهة بلوحات ڤاتو لسيدة مع زوجها ـ أو عشيقها ـ الذي انكفأ على اللوحة راكعاً يتفحّصها بمنظاره ، كما نشهد في القسم الأيسر عمّالاً منهمكين في تعبئة اللوحات المصوّرة في صندوق ، بينما تجري المساومة على عقد صفقة أخرى بين البائع وسيدة تبدو من ظهرها وهي تتأمل اللوحات .

وإذا كان ثمة ما يسمّى بالتصوير لذات التصوير [الفن من أجل الفن] ، فهو بلا شك لوحة « يافطة متجر چيرسان » التي يتجلّى فيها التآلف بين درجات اللون الداكنة والفاتحة تآلفاً بلغ أقصى مراتب الروعة والجمال ، تكسوها تلك المسحة الفضيّة التي استعارها ڤاتو من فريسكات پييرو دللا فرنشسكا وتصاوير ڤيرونيزي ، علي نحو ما استعار دفء الأجساد وتألق الألوان من روبنز ، وإن كان قد طوّع ذلك كله في إطار متناغم من نسجه هو ، فلا يغيب عنا ونحن نتأمل هذه اللوحة تدرّج الألوان الساخنة والباردة وكأنها تهيم في موكب راقص . ومع أن ڤاتو لم يخصّ مزيج عجائنه اللونية بعناية خاصة ـ الأمر الذي جعل بعضها يتلاشى عبر السنين ـ إلا أنه ظلّ ملوِّناً من الطراز الأول .

ومهما يكن الفنان عفويّاً فهو لا يظل هكذا على طول المدى ، إذ سرعان ما يعدل عن عفويّته حتي يقي فنه من كبوة الأخطاء ، فنراه يحتفظ بقدرٍ من يقظة الوعي والالتزام بضوابط تَقيه شرّ الوقوع في مهاوي الخطأ . وبادئ ذى بَدْء يجد محلّلو هذه اللوحة صعوبة شديدة في تحديد درجات الألوان المستخدمة ، فضلاً عن أن جميع محاولات استنساخ هذه الصورة بتدرّجات ألوانها الأصلية لا تفيها حقّها . فعلى حين يمكن تحديد لون الثوب الذي ترتديه السيدة الواقفة إلى يسار اللوحة (لوحة ٥٦أ) والذى هو أشدّ مناطق اللوحة جذباً للانتباه ـ بالأرجواني الشاحب فإن كل المساحات اللونية الأخرى ليست لوناً خالصاً بعينه ، بل هى تحوّل من درجة لون داكنة إلى أخرى فاتحة أو العكس . فالثوب ذو اللون الأرجواني البارد يتلوه اللون الخمري الساخن لصدريّة الرجل ، الذي ما يلبث أن يتحوّل إلى لون رمادي بارد في الخلفية . وينقلب الحال فى يمين الصورة ، فالثوب الحريرى المخطّط الذي ترتديه السيدة الجالسة والذى ينطوي على ألوان الربيع الزاهية الساخنة ، يتلوه أشدّ الألوان الرمادية برودة فى اللوحة متمثّلةً في الرجل الذي يستقبلنا بظهره ، ولا يخفّف من وهج « باروكة » شعره المستعار الفضيّة تأمله لصورة الإلهة ديانا وحورياتها اللاتي يتطلع إلى أجسادهن الوردية بإمعان وإعجاب . وهكذا تضمّ اللوحة شخوصاً غادية وأخري رائحة ، وشخوصاً مُقْبلة وأخري مُدْبرة ، كما نرى اللون الأبيض يجئ فى إثره لون بارد ثم ساخن ثم بارد من جديد ، كما نرى اللون الأسود يتلوه لون بارد ثم ساخن ثم أسود من جديد ، وذلك كله في تصميم صارم دقيق محكم شأنه شأن التسلسل الموسيقي « للفوجة » في تلاحق الأصوات خلال مسيرتها مضطردة حتي تبلغ ذروة التعبير الموسيقي .

وما تكاد عيوننا تلمّ بالتكوين الفني العام للوحة حتي نلحظ بقعاً لونية صغيرة لا نلحظها للوهلة الأولى ، فتبدو فى عرقوب ساق السيدة المرتدية الثوب الأرجواني بقعة خضراء هى لون جوربها ، وإلي جوار مرفق السيدة الجالسة نري عُلْبة مطليّة بالّلك الأحمر ، وجميع هذه البُقع تضفي نكهة خاصة متناغمة مع الأسرة اللونية للّوحة شبيهة بما تضفيه الآلة الموسيقية المضافة إلى آلات الأوركسترا السيمفوني الكبير حين تبرز بأداء خاطرة نغمية عابرة لا يتنبّه إلى جمالياتها إلا المستمع الرفيع الذوق أو بعد رجوعه إلي الكراسة الموسيقية . ولا يغيب عنا لحظة واحدة أن اللوحة تنطوي على روح شاعرية ، فضلاً عن أنها تمثّل أيضاً ما بين الناس من أخذ وعطاء متبادليْن ، ومع ذلك فإن هذه العناصر جميعاً تعدّ ثانوية إذا ما قيست بالعناصر التصويرية الجوهرية .

وتستخدم « اللافتة » المنظور الفلورنسي التقليدي المعهود خلال القرن الخامس عشر ، حيث ينحصر المشهد فى قاعة صندوقية الشكل تتناقص حوائطها الجانبية للداخل تدريجياً وفق قواعد المنظور المصطلح عليها ، مع تشكيل مهاد أمامي من أرضية ذات بلاطات مربّعة تشدّ النظر . ومما يسترعي الانتباه أن هذه القاعة الصندوقية تبدو وكأنها خشبة مسرح ، إذ





لوحة ٥٥. ڤاتو: يافطة متجر چيرسان. متحف اللوڤر



لوحة ٥٦ أ. ڤاتو: يافطة متجر چيرسان. تفصيل



لوحة ٥٦ ب. ڤاتو: يافطة متجر چيرسان. تفصيل

وزّع ڤاتو شخوصه فوق المنصّة على نحو أسلوب الإخراج المسرحي . وكم هي لفتة مسرحية بارعة منه أن يرسم إلي اليسار من مقدّمة المسرح صبيّاً يحمل القش لتعبئته في الصندوق لحماية الصّور . وثمة لفتة أخرى تُغري المشاهد بالتطلّع إلى اللوحات المعلّقة على حوائط القاعة الصندوقية ، هى اللوحات الصغيرة التي تشكّل عناصر ثانوية مضافة إلى النّسق الكلّي للتكوين الفني . كذلك لا تبدو الشخوص في أزياء خيالية أو سلفيّة بل في أثواب العصر ، ولا تضم اللوحة أية شخوص عَرَضيّة بل تنتظم أبطالها جميعاً فى إيقاع راقص متموّج ضمن إطار النسق الفني مع فراغ في وسط اللوحة ترتاح إليه العين . كانت هذه اللوحة آخر لوحات ڤاتو ، وقد استقبلت بحفاوة شديدة إذ هى تصوّر الواقع الباريسي بكل رموزه ، هذا إلى روعة التنسيق الذي انتظم مجموعات أفرادها . ومن هنا كانت « يافطة » لافتة للأنظار ، وإليها راح يحجّ المصوّرون من شتى أرجاء أوربا ، مع أن تصويرها لم يستنفذ أكثر من أيام ثمانية ، لم يُشْغِل ڤاتو نفسه خلالها إلا ساعات الصباح من كل يوم ، إذ لم تُتح له صحّته العليلة أن يعكف علي التصوير لساعات طوال . والطريف أن هذه اللوحة دون غيرها هى التي عزّزت ثقته بنفسه ، وما إن فرغ منها حتى أصابه الملل والفتور . ورغبة منه في ألا يُثقل علي چيرسان أصرّ على الاعتكاف في الريف فاستأجر له صديقه بيتاً في نوجان Nogent بالقرب من مسقط رأسه ڤالنسيين إلي أن قضى نحبه فى الصيف التالي وهو فى السابعة والثلاثين من عمره ، شأنه شأن الفنان ڤان دايك الذي مات فى الرابعة والأربعين ، والموسيقي پيرسيل الذي مات في الثالثة والثلاثين ، ومثل موتسارت الذي مات في الخامسة والثلاثين ، وشوپان الذي مات فى التاسعة والثلاثين ، والشاعر كيتس الذي مات أيضاً فى التاسعة والثلاثين ، والمصوّر چورچوني الذي مات فى الثالثة والثلاثين ، بينما كانت آمالهم العراضْ تهفو إلي أعمار أكثر امتداداً . ولا شك أن هذه اللوحة تتجاوز فى أهميتها أية لوحة أخرى له ، فلقد كانت كبري لوحاته (١٥٧,٥ × ٣٠٠ سم) ، حيث دأب علي تصوير اللوحات ذوات المقياس الصغير على نحو ما أسلفت ، كما صوّرها نقلاً عن الواقع مباشرة دون ما اعتاد عليه من التصوير مسترشداً برسومه الإجمالية وعجالاته التخطيطية[١٩] (لوحات ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩) .

وقد بدأ ڤاتو الطراز الشائع لتصاويره مع أول صورة عَرَضها ، وظل نمطه المميَّز حيّاً على مدى قرن من الزمان . وإذا ما عرفنا أن المصوّر فراجونار الذي كان في أروع لوحاته لايزال يقطف ثمار حديقة ڤاتو اليانعة قد وُلد بعد عشر سنوات من وفاة هذا الفنان الرائد أدركنا كيف استمر القرن الثامن عشر علي الأخذ بأسلوب حفلات الغزل الخلوية . وما إن أحسّ ڤاتو بأنه بات أسير النمط الذي ابتكره حتي ضاق ذرعاً بكل ما أنجزه شأن الفنان القلق المبدع ، فكان كل ما يأمله ألا تكون آخر لوحاته علي نهج حفلات الضّياع . ومن هنا كانت لوحة « يافطة متجر چيرسان » التي ظهرت في وقت كان ڤاتو قد وصل فيه إلى طريق مسدود ، حتي سخر منه الناقد كيلوس Caylus متهماً إياه بأنه « فقد القدرة علي التكوين الفني المتقن حتي وإن يكن هذا التكوين ملتزماً بالشرعية الأكاديمية ، وأنه لا يحذق الحيل الباروكية فى وصل الشخوص ببعضها البعض وفى تناغمها مع الفراغ الذي يحيط بها ، فمجموعات شخوصه تبدو مبعثرة » . وهذا شطط فى التحليل النقدي لأن وحدة النسق الذي يضم الشخوص في لوحاته واضحة كل الوضوح حيث تنتظم كل شخوصه علي مستوى بعينه باستثناء لوحة « الإقلاع من كيثيرا » التي ابتدع فيها ڤاتو تطامن الشخوص وهم هابطون من قمّة التل المجاور للشاطئ استعداداً لركوب سفينتهم ، وليس هذا بكل المقاييس قصوراً بل إبداعاً .

وإذا ما ضاهينا صور ڤاتو بصور روبنز تتجلّى قيمة الأول من حيث أنه لم يكن فناناً باروكي النزعة ، فعلي حين كان روبنز يتصوّر الشكل سلسلة من المنحنيات المتلاحقة ، كان ڤاتو يتصوّره خطوطاً مشدودة كأوتار الكمان . ومع أن وضعات شخوصه وإيماءاتهم قد توحي بالحركة السّلسة غير المتكلّفة إلا أن البنية الأساسية تظل دائماً حتى فى أسرع عجالاته بالغة الحدّة . ففي لوحة « اليافطة » تمثّل السيدة الواقفة وكذا متذوّق الفن الذي ينحني متأملاً اللوحة نموذجيْن للصرامة التصويرية ، كما تتجلّى في كل الشخوص باستثناء معبّئ الصندوق ذي القميص الأبيض لمسات حادة ، غير أن تلك الحدّة تكاد تغلب عليها الرشاقة التي يتناول بها موضوعه . ولقد صوّر ڤاتو لوحة « اليافطة » بسرعة كما أسلفت دون اللجوء إلى الإثراء اللوني السّخي المألوف في صوره الأخرى . وتلقائيته تلك الطبيعية الأخّاذة لشخوص لوحة « اليافطة » تُمليها ذاتية ڤاتو ، وكأن تلك المهارات التي كان يختزنها إلى حين قد انبثقت كماء النافورة دُفعة واحدة . ولعل هذا هو السبب في أن « اليافطة » على الرغم من بساطة موضوعها تترك فى نفس المشاهد أثراً عميقاً لا يُمحَى ، شأنها فى ذلك شأن الأعمال الأخيرة لتسيانو ورمبرانت وڤيلاسكيز المعبّرة عن الوحدة الصُّوفية التى يتوحّد فيها الفنان مع فنّه .



ڤاتو: دراسة لرؤوس أفارقة.
متحف اللوڤر

ولما كان متجر چيرسان يزهو بأنه مورّد اللوحات الفنية إلى القصر الملكي فإن پورتريه لويس الرابع عشر الذى يودعه الصبيّ بالصندوق في يسار اللوحة يؤكد مصداقية هذا التباهي . ومن ناحية أخري ذهب بعض النقاد إلي أن إيداع هذا الپورتريه الصندوق ما هو إلا رمز لإيداع طراز لويس الرابع عشر جانباً كي يحلّ محله طراز الروكوكو الجديد . والمعروف أن چيرسان باع هذه اللوحة الشهيرة لتوّه عندما أتيحت له الفرصة . وفيما بين عامىْ ١٧٤٥ , ١٧٥٠ اشتراها فردريك الأكبر ليضمّها إلي مجموعته فى پوتسدام . وقبل أن يحل عام ١٧٦٠ عُرضت هذه اللوحة فى قصر



لوحة ٥٨ أ. ڤاتو: رسم إجمالى لجذع امرأة. متحف اللوڤر



لوحة ٥٨ ب. ڤاتو: رسم إجمالى لرجل. متحف اللوڤر

حة ٥٧ أ. ڤاتو: وجوه نساء ثمان ووجه رجل. متحف اللوڤر



لوحة ٥٧ ب. ڤاتو: دراسة لرؤوس. متحف اللوڤر



لوحة ٥٩. ڤاتو: دراسة لجنديْين. متحف اللوڤر



لوحة ٦١. ڤاتو: قرد ينحت تمثالاً. متحف الفنون الجميلة. أورليان

شارلوتنبرج حيث قُسمت قسمين عن قصد كي يزيّن كل قسم منها ركناً زخرفياً من أركان القصر ، وظلّت علي حالها المشطور قسمين ضمن المجموعة الإمبراطورية الألمانية حتي عام ١٩٥٢ عندما نُقلت إلي متحف دالم ببرلين .

ولقد ظلت صور ڤاتو في أنحاء أوربا كلها رمزاً للرشاقة العصرية والسّلاسة المعجزة ، كاشفةً عن أن المصوّر يستطيع أن يكون فناناً عملاقاً حتي وإن كان موضوع لوحته بسيطاً (لوحة ٦٠ ، ٦١) ، وزاد الإلحاح في سائر أنحاء أوربا علي طلب هذه الصور الزخرفية استمراراً لموجة طراز الروكوكو التي بدأت في مطلع القرن الثامن عشر . وإذا كانت بلاطات الملوك والأمراء قد ظلت حريصة علي تشجيعه ورعايته واقتناء لوحاته إلا أن الفنانين الجدد ذوي الأفكار المتحررة بدأوا يحيدون عن أنماطه .

* * *

كان ڤاتو شأنه شأن غيره من العباقرة شديد الاعتداد بذاته منطوياً علي نفسه حريصاً علي استقلاله ، غير راض عن أعماله ، كما ظل علي اعتقاده بأن ما كان يُدْفع له من أجر نظير ما تبدعه فرشاته فوق ما يستحق . ولا نزاع في أنه كان مصوّراً لأبهج المشاهد وأرقّها وأشدّها حيوية ، يستمد ملاحظاته من أحداث الحياة اليومية ، وإن سرى الحزن والشّجن في أغلب تصاويره لما كان يدركه من أن الحياة إلي زوال ، سرعان ما تغيب مباهجها كما يغرب قرص الشمس مع الغسق .

وڤاتو هو بحق شاعر أحلام اليقظة ، والكثيرون من شخوصه يرتدون ثياباً من وحي خياله ، وأكثر أعماله واقعية هي صوره للممثلين والممثلات ، هذا إلي مهارته الفائقة في رسم الدراسات والعجالات للأيدي والوجوه والإيماءات ، وكذا قدرته الفذّة علي الإيحاء بطراوة الأنسجة الحريرية ولَدانتها ونعومتها ، فقد كان عكوفه على تصويرها يهيئ له الفرصة التي ينشدها للانسحاب من الحياة ، وهو مالم يتميّز بمثله مصوّر آخر منذ جورجوني البندقي . ومن الخطأ الفادح أن نفترض أن تصاوير ڤاتو كانت تمثّل سيرته الذاتية ، فهي جميعاً تعبير عن أحلامه ورؤاه . وكما سبقت الإشارة كانت ثمة جزيرة أطلق عليها ڤاتو اسم « كيثيرا » هيمنت على خياله طيلة حياته القصيرة ، وقد ظل يتوق إليها بكل جوارحه ، وإذا هي الأمد الذي تنتهي عنده حياته ، فقد استنفدته بعد أن خاب أمله في أمنية له لم تتحقق ، إذ كان ينشد في المرأة أنوثتها لا جسدها ، يملؤه نشوة ملمس الحرير وثياب النساء الهفهافة ، كما ظل طيلة سنوات حياته القصار حالماً لا يطمح إلى الامتلاك ، تفيض نفسه بشعور غامض يحدس معه بأنه يقارب الموت وأن ما تبقّي من مشوار حياته قصير ، مترقباً ما ستأتي به الأيام ، مفتوناً بكل ما أدبر وولّى وفاته دون أن يدركه ، وكأنه سراب يهرب منه ولا يستطيع أن يقبض عليه ، إذ كان يذوي عنه ويتطامن في الأفق كلما حاول الاقتراب منه . وعندما انبرى مؤرخ الفن الجليل رينيه ويج ـ الذي لقي ربّه اليوم الخامس من فبراير عام ١٩٩٧ وأنا أسجّل مقولته هذه رحمه الله رحمة واسعة ـ يصف الفنان ڤاتو قال في إيجاز بليغ : « إنه واحد من الفنانين الذين عرفوا المستقبل أملاً ، والماضي شقاء ، والحاضر هباء . كانت حياته أنشودة رقيقة وحنيناً لا ينفك عمّا فات ، وتطلّعاً إلى ما قد يأتي . كان ڤاتو واحداً من أولئك الذين يهربون من وهج الظهيرة » .



لوحة ٦٠. ڤاتو: باريسي متأنق. متحف اللوڤر



لوحة ٦٢. لوموان: سيدة تتأهّب للاستحمام. متحف الإرميتاج. سان بطرسبرج

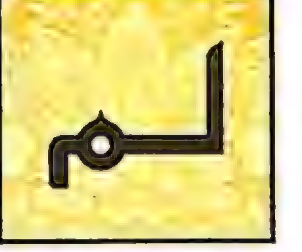
لوموان Le Moyne
(١٦٨٨ ـ ١٧٣٧)

على حين واصل المصوّرون البنادقة عنايتهم بتقديم موضوعات الحب والبطولات التقليدية اطّرح الفنانون الفرنسيون موضوعات المآثر والبطولات ، إذ كان ثمة أسلوب جديد مرتبط بالروكوكو يصوّر الحياة اليومية في سبيله إلى البزوغ يقوده الفنان الرائد لوموان المصوّر الأول للملك وأستاذ المصوّر بوشيه . وقد مارس لوموان في لوحاته حرية غير معهودة كادت أن تكون عابثة لاهية ، فلم تعد به حاجة إلى أن يستظل بالشخصيات التَّوراتية ليطلق أسماءها على عارياته . ومن هنا كانت لوحته الشهيرة « امرأة تتأهّب للاستحمام » (لوحة ٦٢) وهي تخطو في عفويّة أنثوية نحو مياه البحيرة كي تتحسّس بأنامل قدمها درجة حرارة الماء مستشعرة صدمة الرجفة المتولّدة عن ملامسة جسدها للماء . ولا يقلّ عن هذه اللوحة روعة لوحة « نارسيسُّوس يتأمل صورته على صفحة مياه البركة » (لوحة ٦٣) . غير أن مسيرة لوموان الفنية ما لبثت أن انطفأ وهجها حين وضع حداً لحياته منتحراً ، وسرعان ما لحق به معاصره الإيطالي المصوّر بلليجريني بعد سنوات أربع . لكن غيابهما لم يقض على حركة الروكوكو بل لقد واصلت نموها وازدهارها على أيدي فنانين عظام أمثال تييبولو وبوشيه وآل جواردي وفراجونار ، فلم يكن طراز الروكوكو قد أصابه الوهن بعد ، واستمر مصوّروه في الأخذ بهذا الأسلوب إلى أن أتى عليه الزمن وفقد جاذبيته خلال حياتهم .



لوحة ٦٣. لوموان: نارسيسّوس يتأمل ذاته علي صفحة الماء. متحف هامبورج

فرانسوا بُوشيه
(١٧٠٣ ـ ١٧٧٠)



لم يكن بوشيه فناناً ورعاً يعبأ بالعقيدة الدينية أو يتطلّع إلى رؤي الفردوس ، كما اطّرح جانباً تصوير البطولات . وشأنه شأن معظم مصوّري القرن الثامن عشر الفرنسيين لم يستنبط أسلوباً مميزاً للوحاته الدينية على الإطلاق إذ لم يكن بتكوينه وبطبيعته مهيأً لهذا النمط من التصوير (لوحة ٦٤) . وحين سُئل العلامة ديدرو في صالون باريس عام ١٧٦٥ عن رأيه في عذراوات بوشيه ردّ بقوله : « هن صبايا لطيفات ماجنات » ، ولكن على الرغم من أن ديدرو قد قسا على بوشيه بالنقد الجارح دون شفقة إلا أنه كان مدركاً كل الإدراك لقدراته ، بل لقد شدّته بعض صوره فعلّق عليها قائلاً : « إن هذه الصور وإن كانت تمثّل الرذيلة ، لكنها رذيلة سائغة ممتعة . إن هذا الرجل يمتلك ناصية كل شئ . . . إلا الحقيقة » . وهكذا كان غضب ديدرو إزاء الانحلال والافتقار إلى إدراك روعة الطبيعة ينقشع أمام سحر رائعات بوشيه وعالمه الأنثوي الأسطوري الأيسر إدراكاً من عالم تييبولو . فبوشيه لا يحفل ـ شأن تييبولو ـ بإثارة دهشة المتطلّع إلى لوحاته بل إن سحر لوحاته الأخّاذ يستخفي ، إذ ينطوي أسلوبه على استدراج بطئ للحواس ، وعلى إيقاع رفيق مُهَدْهد . ونادراً ما تضم لوحاته رجالاً ، إذ لم يعبأ بوشيه بتصويرهم ، غير أن هذا لا يعني أنه كان أسير عالم العبث والمجون دون غيره . ومع ذلك فما من شك في أن بوشيه قد اتخذ نموذج تييبولو نبراساً يهتدي به لاسيما أنه كان شديد الإعجاب بأعماله التي شاهدها أثناء زيارته لإيطاليا قبل عام ١٧٣٠ . ومن المحقق أنه كان ـ شأنه شأن غيره من الفرنسيين ـ يقتني بعض رسوم تييبولو الذي كان يستقي نماذجه بدوره من رائعات المصوّرين الإيطاليين القدامى وعلى رأسهم ڤيرونيزي الذي كثيراً ما كان يُضاهي به ، وإن كانا جدّ مختلفين .



لوحة ٦٤. بوشيه: المسيح الطفل ويوحنا. متحف أوفتزى

عُني بوشيه حتي عام ١٧٥٠ بتصوير الموضوعات الأسطورية التي كانت صوراً زخرفية محكمة بالغة الاتقان تسري فى ثناياها شاعرية هامسة تفرّد بها ، معبّرة عن الحنين والتوجّع ، هائمةً فيما هو بعيد المنال ، كما هي الحال في لوحة أورورا ربّة الفجر وكيفالوس[٢٠] (لوحة ٦٥) . ولم تكن المرأة العارية بعدُ الذريعة التي من أجلها صوّر اللوحة ، فثمة نسق لوني يسبغ ضوء الفجر الخافت الوليد على التكوين الفني كله ، حيث يتطلّع كيفالوس ـ البشر الفاني ـ إلى ربّة الفجر بلا أمل ، تحت سماء مغشّاة باللون الأصفر الباهت يدفئها اللون الوردي للشمس البازغة . والصورة مترعة بلوعة الفراق الوشيك ، وبالتغيير المتمثّل فى الفجر وقد بدّد ظلمة الليل ، بينا كلاب الصيد تتوق إلى الطّراد والخيل المخلّدة لمركبة الشمس الإلهية تتأهّب للانطلاق والتحليق . كما تذكّرنا وِلْدان الحب اللطيفة والثياب ذوات الطوايا واللمحات النفسية المتحوّلة بصور ڤاتو الأسطورية المبكرة ، غير أن بوشيه لم يُطِلْ التوقف عند هذا اللون الشاعري من التصوير . وعلى غرار تييبولو كان فناناً مطيعاً لرعاته ، فإذ هو يخْضِع مواهبه لأذواقهم ، فيُقيّد قدراته على الابتكار ، وإن كان تييبولو قد احتفظ بقدر أكبر من استقلاليته . كذلك أدّى قصوره عن إحكام البناء إلى خلو لوحاته من الرسوم المعمارية ، كما يندر أن تقدّم لوحاته تكوينات فنية منفصلة عن العلاقات بين الأجساد الأنثوية فى أمامية الصورة ، فالأشجار شأنها شأن السّحب ، والسّحب شأنها شأن الطير تتجمّع وتتحلّق كي تملأ فراغ الصورة دونما اتحاد معها . وإذ افتقد بوشيه الأسلوب الذي فُطر عليه تييبولو انبرى يعبّر عن نفسه بأسلوب رهيف رقيق شديد الجاذبية مستغرق في الحسّية إلى أبعد الحدود ، فإذا هو يُعرّي نساء تييبولو الفاترات تعرية تامة ويبعث فيهن سخونة الرغبة ونظرات الشبق اللاهبة . وعلى حين يعجّ مسرح صوره بالشجيرات الدخيلة ، يكمن سحر الصورة فى الأجساد العارية والأكسية التى تُبرز جمال هذه الأجساد ، وفي ملمس البَشَرات الذي يعكسه الطلاء اللوني ببراعة . وفي هذا السياق المتفرّد قدّم بوشيه أكثر أعماله المترعة بالحيوية والتى تزداد كمالاً كلما صَغُر مقياسها .

كذلك وجد عالَم « الأزياء » خير نصير له في فرشاة بوشيه ، فلوحة « تاجرة الثياب » (لوحة ٦٦) تعبّر بواقعية عن الحياة الأرستقراطية خلال تلك المرحلة وتنقل بوضوح بنيانها ولطف نسيجها ودفء ألوانها ، تلك المتع التى تجعل هذا اللون من



لوحة ٦٥. بوشيه: أورورا
وكيفالوس. متحف نانسي





لوحة ٦٧. بوشيه: انتصار ڤينوس.
متحف ستوكهولم القومي



لوحة ٦٦. بوشيه:
تاجرة الثياب أو عالم الأزياء.
متحف ستوكهولم القومي

الحياة أمنية منشودة ، فتبدو السيدة في غرفة مؤثّثة وفق طراز لويس الخامس عشر بعد أن صفّف الحلاّق شعرها تنتقي من صندوق البائعة شريطاً يناسب زينتها . وتتجلّى الإثارة الحسيّة بصورة أكثر واقعية في أعمال بوشيه منها في أعمال تييبولو ، كما تخلو من التّجن المسيطر على أعمال ڤاتو ، إذ تنبني أعماله ببساطة على إمتاع الحواس مع الحرص علي تجنّب الإباحية المباشرة ، على النهج الذي تحمله لوحة « انتصار ڤينوس » (لوحة ٦٧) . وهذا هو جوهر أسلوب بوشيه الذى يمزج فيه الطبيعي بالمصطنع ليقدّم مشاهد ساحرة تفيض حيوية ومرحاً ، مفعمةً بالأحاسيس الجيّاشة وبروح العالم الكلاسيكي الوثني ، بل إن المياه الخضر تغدو في لوحاته عنصراً حسيّاً تعلو صفحتها وتهبط ، بينما تتمدّد على سطحها أجساد أنثوية لدنة ذوات بشرات لؤلؤية باهتة تنساب مع المياه وتستعرض أطرافها محاكية شعاب المرجان وكأنما هي أعشاش مهيّأة لاستقبال يمامات ڤينوس . وإلى جوار الدلافين المتواثبة والتريتونات المتدافعة والأمواج الصاخبة وولدان الحب المحلّقة المتعلّقة بوشاح يهوّم في الفضاء في لون السماء تتخلّله خطوط بنّية ، تبدو الإلهات كواعب شقراوات ممشوقات خَفِرات فاتنات يسلبن الألباب على استحياء ، وهن على غرار الحوريات من حولهن يمثّلن الواقع ويشكّلن خطوط اللوحة الأرابيسكية المنغّمة المتأوّدة . ولقد أضفى بوشيه على هذه اللوحة التي تعدّ أعظم لوحاته الزخرفية تباينات مثيرة ، تتجلّى فى سمة الكمال الإلهي التي خلعها على شخوص الإلهات وسط فراغ يوحي بالحسّية والإثارة . وتبدو لنا الربّات مشتهاة مرغوبات ، لكنهن في الوقت عينه تتراءيْن لنا مجرّدات من « الرغبة » بما يحفظ عليهن نقاءهن وربوبيّتهن .

لقد اقترب بوشيه من واقع الحياة أكثر مما اقترب تييبولو ، واقتصر ما يُضفيه من مثالية على تجميل السيقان والرُّكب والسواعد والمعاصم والحواجب وطلاء الشفاة وحلمات الأثداء بلون أحمر قان على نحو ما يتراءى في لوحات داناي (لوحة ٦٨) ، وديانا تأخذ في زينتها (لوحة ٦٩) ، وليدا وطائر البجع (لوحة ٧٠) . وقد يحقّ لنا أن نعدّ أسلوب بوشيه وتييبولو متأثّراً إلى حدّ ما بفن النحت ، وبينما يجنح بوشيه إلى منحوتات فالكونيه و كلوديون ينحاز تييبولو إلى منحوتات الروكوكو الباڤاري المترع بالتذهيب واللون الأحمر القاني .

ويأتي على رأس أعمال بوشيه لوحة « ديانا الصيّادة تتأهّب لأخذ حمامها » (لوحة ٧١) حيث نري الإلهة تستريح بعد عناء الصيد ، وإلى جوارها غنيمة الصيد وقوسها وكنانة سهامها وتابعاتها . وهي جميعاً عناصر تواكب « إيقونوغرافية »[٢١] الإلهة ديانا التقليدية منذ القرن السادس عشر ، مما يؤيد الرأي القائل بأن الموضوعات الأسطورية خلال القرن الثامن عشر ظلت كما كانت خلال القرن السادس عشر ذريعةً لتصوير الأجساد الفاتنة وسط جمال الطبيعة الخضراء . وحين عُرضت هذه اللوحة في صالون باريس عام ١٧٤٢ استُقْبلت بحفاوة بالغة ، فلقد توافقت تماماً مع ذوق الجمهور الباريسي المرهف الحسّ المدرك للفروق اللونية الدقيقة والمفتون باللوحات الجريئة الصغيرة الحجم ذوات الأطر الخشبية المحفورة المطلية بألوان متألقة . وما من شك في أن هذه اللوحة المنطوية على سحر بالغ وعلى أشدّ الألوان حسّية تستحق عن جدارة ما وُصفت به بأنها المثل الأعلى لطراز لويس الخامس عشرالتصويري .

وقد جاءت مناظر بوشيه البريّة والرعوية المصنّفة ضمن إبداعاته « الروكوكوية » مصطنعة وإن استوحاها عن الواقع ، غير أنه نزع إلى التخلّص من العناصر المتعلّقة بالملوك والحكّام أو بالميثولوجيا ، فقدّم لنا مشاهد مسرحية دون شخوص ـ وإن تخلّلها بضع ممثلين من المزارعين أو الرعاة ـ لكي يتسنّى له رسم الطبيعة عارية عُرى الأجساد الآدمية ، على نحو ما جرّد ڤينوس وديانا وأترابهن من الثياب ، فتبدو مناظره الطبيعية وكأنها حلم ريفي ينطوي على طبيعة هادئة من سندس ناعم أملس وأشجار زرق وسماء حريرية شاحبة ، أضاف إليه بضع أكواخ هنا وبعض طواحين المياه هناك ، وبضع طيور هنا وبعض الحيوان هناك ، مبدعاً بذلك مناخاً أركادياً ساحراً مفعماً بالطمأنينة والسكينة يبزّ الواقع جمالاً مثل لوحة « الطاحونة » (لوحة ٧٢) مستلهماً ما يقع عليه بصره من مشاهد « الإيل ده فرانس » دون أن يحاكيها تماماً ، وأغلبها تكوينات زخرفية تأثر فيها بصور المناظر الطبيعية الهولندية للفنان هوبيما وغيره ، لكنها جاءت علي غرار أسلوب النسجيّات المرسّمة .

ومنذ عام ١٧٥٠ انصرف بوشيه عن تصوير لوحاته صغيرة الحجم إلاّ في أضيق الحدود مؤثراً إعداد كرتونات[٢٢] النسجيّات المرسّمة لمصانع جوبلان إذ كانت تتفق ومواهبه الزخرفية . وكانت السنوات الثمان الأخيرة من حياة بوشيه سنوات جدب فني ، فلقد ماتت مدام ده پومپادور أعظم رعاة بوشيه في عام ١٧٦٤ ، فضلاً عن أن قواه قد أصابها الوهن . وعلى الرغم من أنه ظل يعرض لوحاته في صالون باريس إلا أن الهجوم الساخر الشرس الذي شنّه ديدرو عليه أصابه بالإحباط . وسواء أدرك هو أو تييپولو أفول نجميْهما أم لم يدركا فإن عهدهما كان قد ولّى إذ تم خلعهما عن عرشهما قبل أن يختطفهما الموت .

وكما برع بوشيه في تصوير المشاهد اليومية الحميمة مثل مشهد أسرة پاريسية بورجوازية تتناول إفطارها وقهوة الصباح في حجرة مؤثّثة وفق طراز لويس الخامس عشر (لوحة ٧٣) ، تألّق بالمثل في رسم پورتريهات السيدات ، إلا أنه لم يكن يحفل كثيراً بتسجيل شخصية صاحبة الپورتريه بقدر ما كان يهتم بتفاصيل ثيابها والزخارف المحيطة بها بدقة لا تبارى ، تشهد بها پورتريهاته لمدام ده پومپادور ؛ فتارة يصوّرها وهي تطالع كتاب ممسكة بقبعتها قبل أن تمضي في رياضة المشي اليومية وسط خلفية شبه ريفية ، وتارة يصوّرها جالسة إلي خميلة خضراء تظلّلها الورود وبين يديها وفوق حجرها كتاب مفتوح مستندة بساعدها اليسرى على كومة كتب (لوحة ٧٤) ، وتارة أخري يُسبغ التآلف المذهل علي درجات اللون البيج الوردي لثوبها الأنيق غير غافل عن تصوير « فيونكات » الصدر وكرانيش الكُمّيْن ومخرّمات [دانتيل] حواف الثوب وطوْق العنق والورود التي ترصّع أنحاء الثوب في محاكاة مع الورود الطبيعية في الخميلة المجاورة ، وقد استندت بساعدها اليمنى علي قاعدة تمثال لأم ترضع أطفالها ممسكة بمروحة وأمامها جروها المدلّل يتطلّع إليها من فوق مقعد (لوحة ٧٥) . وكان بوشيه قد



لوحة ٦٨. بوشيه: داناى. متحف كونياك



لوحة ٦٩. بوشيه: ديانا تأخذ فى زينتها. مجموعة روتشيلد



لوحة ٧٠. بوشيه: ليدا وطائر البجع. تبرز الشخوص وضّاءة من
خلفية داكنة في تكوين هرمي مع تركيز الإضاءة علي ليدا



لوحة ٧٢. بوشيه: الطاحونة. متحف الفنون الجميلة. أورليان





لوحة ٧١. بوشيه: ديانا تتأهب لأخذ حمامها بعد عودتها من الصيد. متحف كونياك چي بباريس



لوحة ٧٤. بوشيه: پورتريه مدام ده پومپادور. متحف اللوڤر



لوحة ٧٥. بوشيه: بورتريه المركيزة ده بومبادور. مجموعة والاس بلندن



لوحة ٧٣. بوشيه: أسرة فرنسية تتناول وجبة الإفطار وقهوة الصباح. متحف اللوڤر



لوحة ٧٧. بوشيه: عقد قران عروسين صينيّين. متحف الفنون الجميلة. بيزانسون

شرع في تصوير مدام ده بومپادور عام ١٧٥٨ عندما كانت في أوج حظوتها لدى الملك لويس الخامس عشر وتأثيرها عليه، ذلك التأثير الذي استمر عشرين عاماً، معبّراً في پورتريهاته لها عن كياستها ولباقتها وذكائها اللمّاح وسحرها الآسر الذي كان له أكبر الفضل في جعل قصر ڤرساى المركز الحضاري الأول في أوربا، إذ كانت على دراية واسعة بفنون الموسيقى، وصديقة لكبار الكتّاب والأدباء مثل مونتسكيو وڤولتير، كما عنيت عناية خاصة بالمسرح والفنون التشكيلية، ورعتْ مصنع سيڤر للپورسلين ومصنع جوبلان للنسجيّات المرسّمة، واقتنت اللوحات المصوّرة والمنحوتات النادرة وفاخر الأثاث ونفيس الجواهر وأرقى مشغولات الخزف. موجز القول إنها خلقت مناخاً غدا الفن معه ضرورة لا غنى عنها، وذلك من خلال ذوقها الرفيع فيما يتصل بطراز الروكوكو الذي بلغ الذروة برعايتها وإشرافها. وكان بوشيه هو فنانها الأثير الذي ظهر في نهاية طراز الباروك، ذلك الطراز الذي بدأت إرهاصاته خلال القرن السادس عشر بالبندقية، واستمر حتى بلغ ذروته على يد تييپولو، ورقّته الشاعرية على يد ڤاتو.

وإذا كان بوشيه أقصر منهما قامة فنياً إلاّ أنه كان ابن عصره، إذ كان شديد البراعة في الجمع بين النفاق والحقيقة، كما كان متمكّناً من تصوير الشخوص الحقيقية والتعبير عن عواطفهم في غلالة من الرقّة واللُّطف، وتجسيد الإثارة دون تجاوز مفرط لأعراف المجتمع. ومسايرة لعصره انكفأ بوشيه يصوّر لوحات محاكية لطراز الفن الصيني Chinoiserie وفق البدعة الشائعة وقتذاك، نعرضْ من بينها لوحة للحياة في بيت صيني (لوحة ٧٦) وأخرى لعقد قران بين عروسيْن صينيين (لوحة ٧٧)، وهما لوحتان من تسع لوحات أعدّها بوشيه للاستنساخ في نسجيّات مرسّمة بمصانع بوڤيه لتزيين مقرّ مدام ده بومپادور.



لوحة ٧٦. بوشيه: الحياة في بيت صيني. متحف الفنون الجميلة. بيزانسون

چان باتيست أودري Oudry
(١٦٨٨ _ ١٧٥٥)



وما لبثت مرآة الفن أن عكست كل تفصيل من تفاصيل الحياة الواقعية ، فغدت الموضوعات التي طالما أهملها الفنانون السابقون أو التي ظهرت عَرَضاً باعتبارها تفصيلات ضمن لوحات كبيرة موضع العناية من أجل ذاتها ، وهو ما يطلق عليه فنياً اسم « الطبيعة الساكنة » التي بدأ الاهتمام بها في هولندا خلال القرن السابع عشر إلى أن بلغت ذروتها على أيدي المصورين الفرنسيين في القرن الثامن عشر ، فإذا أودري يرتقي بهذا الفن من خلال واقعية « مخادعة البصر » في تصاويره للحيوان والطير الذبيح . وما من شك في أن هذه التقنية المنطوية على الملاحظة الدقيقة الملتزمة بأمانة نقل مظاهر الأشكال كما هي في دنيا الواقع كانت مواكبةً منطقية للتيار العلمي المعاصر الصاعد ، إذ احتلت الاعتبارات الجمالية ـ أعني التكوين الفني المتوازن وحذق التآلفات اللونية ـ مكان الصدارة في الصورة (لوحة ٧٨) .

لوحة ٧٨. أودرى: طبيعة ساكنة. متحف الفنون الجميلة. بيزانسون

چان باتيست سيميون شاردان Chardin
(١٦٩٩ ـ ١٧٧٩)



لوحة ٧٩. شاردان: صورة شخصية بالعوينات. متحف اللوفر

كان چان باتيست ـ سيميون إبناً لنجار باريسي ، نشأ وعاش في حي سان چرمان ده پريه حيث يقيم المصوّرون الفلمنكيون . وكان مصوّراً واقعياً لا يصوّر إلا ما تقع عليه عيناه فحسب ، مثل مشاهد الحياة اليومية والطبيعة الساكنة والپورتريهات . وقد ظفر بعضوية الأكاديمية الفرنسية عام ١٧٢٨ ، وارتبط فنه بالطبقة البورجوازية طوال حياته على النقيض من بوشيه فنان البلاط الأثير . أما سرّ عبقريته فكان عشقه « للواقع » حتى ليُؤثَر عنه قوله : « مَنْ قال لكم إننا نصوّر بالألوان ؟ إننا حقاً نستخدم الألوان ، لكننا نصوّر بأحاسيسنا » . وإذا شاردان (لوحة ٧٩) يمضي في واقعيته إلى أبعد من هذا فيتجنّب في مشاهده للحياة اليومية القصص السردية المباشرة مطّرحاً سخرية هوجارث الإنجليزي وعاطفية مواطنه الفرنسي جروز ، فإذا لوحاته تحفل بالمعاني الخلقية والأحاسيس الإنسانية . ولم تظفر صوره للطبيعة الساكنة بمثل ما ظفرت به تصاويره للحياة اليومية من إقبال . وإذا ذكرنا نقاد الفن فيأتي في طليعتهم ديدرو العظيم الذي أجاد التعبير عن مضامين الفن التي تعثّر غيره في التعبير عنها ، فإذا صفحات الكتب تطالعنا بعبارته الشهيرة التي هتف بها حين وقع بصره على لوحة للطبيعة الساكنة لشاردان قائلاً : « لعَمري إنها الطبيعة ذاتها ! » ، وظل شاردان بالنسبة له هو المصوّر السّاحر الذي تخدع لوحاته العين بواقعيتها الصادقة حتي لتكاد تكشف عن ملمس الأشكال المصوَّرة . وتعدّ لوحة « الإناء والغليون » (لوحة ٨٠) نموذجاً لقدراته الفذّة التي لا تستمد سحرها من دقة تفاصيلها شبه الفوتوغرافية فحسب وإنما من الملمس الواقعي للعجائن اللونية أيضاً . فلقد كان شاردان يتمتع بأُلفة مرهفة الحساسية بموضوعه لم تتكرر حتي ظهور سيزان ، وكذا بحسّ عميق بالسياق العام للأشياء التي يصوّرها ، وهي دائماً التي يستخدمها عامة الناس ويهتمون بها . وعلى حين كانت العناصر التي يصوّرها الفنان أودري يجري اختيارها وتوزيعها في أنحاء اللوحة بعناية ، تبدو العناصر التي يصوّرها شاردان منتمية تلقائياً وطبيعياً إلى مواضعها المألوفة المتعارف عليها . وعلى حين كان شاردان يتناول في تصاويره للحياة اليومية مستوى اجتماعياً أدنى مما كان يتناوله بوشيه إلا أن اهتماماته كانت أبعد منه عمقاً لا في اختيار موضوعاته فحسب بل في جوهر تقنيته أيضاً .

ولقد صادفت لوحاته التي عرضها في صالون باريس نجاحاً مدوّياً لأنها كانت موجّهة إلى الجماهير البورجوازية التي كانت تميل بطبعها إلى صور الحياة اليومية التي تمثّل ما يقع في بيوتها . وتسابق أصحاب المصارف والسفراء الأجانب إلى شراء لوحاته ، كما اقتنى لويس الخامس عشر اثنتيْن من أبدع لوحاته لتصوير الحياة اليومية . ومن خلال الصور المطبوعة بطريقة الحفر رخيصة الثمن وصلت لوحاته إلى الجمهور العريض . ولم يلجأ شاردان إلى الفكاهة أو الإثارة الجنسية ولا إلى تصوير ما يدور في الحانات أو حفلات الفلاحين السّكارى ، بل تحكّمت في موضوعاته أصول اللياقة عقلانياً وعاطفياً وإنسانياً .



لوحة ٨٠. شاردان: الإناء والغليون. متحف الفنون الجميلة. بيزانسون

وقد استهلَّ شاردان حياته الفنية بلوحة درامية ضخمة ذات موضوع غير مألوف تهتّكت للأسف خلال ثورة الكوميون ، تصوِّر حلاّقا ـ جرّاحاً يعالج رجلاً أصيب أثناء مبارزة ، وكان قد رسم هذه اللوحة لتكون « يافطة » فوق باب حانوت الحلاّق ، على نحو ما رسم ڤاتو لوحة « يافطة متجر جيرسان » (لوحة ٥٥) منتقلاً بشخوصه من ضياع الموسرين بالريف وحفلات الغزل الحلوية ليلمّ شملهم في بيئة مدنية . وكذا انتقل شاردان بشخوصه من مشهد الشارع الباريسي إلى صور الحياة اليومية داخل البيوت بما تنطوي عليه من مشاهد أليفة حميمة محدودة الحركة ، خالية من الإثارة ، بادية الطهارة بعكس الدفء المُسْكِر الذي تشيعه لوحات بوشيه . فجوهر لوحات شاردان هو العفّة مع بقاء صورة المرأة أساس الموضوع لكنها لا تؤدي في لوحاته إلاّ دور الأمهات وربّات البيوت . وتكاد كافة خصائص إنجازات شاردان في تصوير الحياة اليومية تجتمع في لوحة « التزيّن صباحاً » (لوحة ٨١) التي يتناول موضوعها أحد واجبات الأمومة وهو تهيئة إبنتها الصغيرة ملْبسا قبل ذهابها إلى الكنيسة دون أن تبدو على الصبيّة أية علامة من علامات الإعجاب بالنفس وهي تتطلع إلى المرآة لتُحْكم غطاء رأسها . وهكذا يعود بنا شاردان إلى موضوعات الحياة العادية في تركيز مكثّف بعد أن صبغها بلمسة خلقية تربوية ودون أن يتطرّق إلى سرد قصة . وليس ثمة ما يمكن أن يقال عن هذه اللوحة أبلغ مما قيل عنها بعد عرضها في صالون باريس عام ١٧٤١ : « لقد خلقت يدك واقعا » .

كان ثمة اتجاه مثالي في فن شاردان عند تصويره للحياة اليومية ، فهو فنان انتقائي من الطراز الأول رفيع المستوي شديد الرصانة والوقار ، يخلو فنه من رغبة التهكم والسخرية ، فتميّزت أعماله من بين كافة منجزات القرن الثامن عشر بجدّيتها الجليّة . وكان نموذجياً في إيمانه بضرورة اضطلاع الفن برسالة تربوية ، ومع ذلك نراه قد حقّق هدفه بحذر شديد خيفة أن تفرّ منه الحكْمة التي كان ينشدها . وتنطوي أعمال شاردان دوما على مغزى أخلاقي مثل أهمية الالتزام بالصدق وضرورة تربية الأطفال تربية صارمة ، واعتبار العمل شرف جدير بالاحترام ، ولهذا استوعب الجمهور فنه بيسر وإعجاب . وغالباً ما كان يؤثر مشاهد الحياة اليومية على مشاهد الطبيعة الساكنة حيث يصوّر ما يجري داخل البيوت في بساطة وسط غرف خافتة الإضاءة بلا نوافذ ، مثل إعداد وجبة طعام بسيطة أو تربية الأطفال والترفيه عنهم . ولم يكن شاردان معنياً بالمظهر السطحي بل بما يكمن وراءه ، فكانت معظم أشكاله مألوفة عن عمد ويمكن أن تكون في متناول أي إنسان ، ويدلّ اختيارها على أنها مخصّصة للاستعمال لا لمجرّد الزينة والتجميل ، فكانت أوعيته وأوانيه مكانها المطبخ لا قاعة الطعام ، وجميعها امتداد منطقي لحياة أولئك الذين رسمهم شاردان في صوره للحياة اليومية . فقطع الأثاث قليلة والملاءات من كتان لا من حرير لكنها نظيفة مصقولة بديعة التنسيق ، والثياب ذوات ألوان غير زاهية لكنها منتقاة . وفي تسجيله لهذه الأشياء والأدوات يُضفي عليها العناية نفسها التي يضفيها على تسجيله للشخوص الآدمية . ومن هنا وفّق شاردان إلى التعبير الصادق عن روح مجتمع الطبقة غير المترفة لأنه كان يتخاطب بلغة الجماهير العريضة التي لم يعرفها بوشيه أو فراجونار . وتتجلّى هذه السمات في كافة أعماله مثل لوحة « صلاة البركة على الطعام » (لوحة ٨٢) و« الصبيّة لاعبة البادمنتون » (لوحة ٨٣) ، و« الطاهية » (لوحة ٨٤) التي نراها بعد عودتها منهكة من السوق تحمل مؤن اليوم من أرغفة الخبز والفاكهة والخضروات والطير الذبيح وزجاجات النبيذ ، مستندة بساعدها إلى المنضدة المرتفعة لتلتقط أنفاسها ممتثلة لقدرها ونصيبها . لقد اعتاد شاردان أن يفتن مشاهدي أعماله بما تنطوي عليه لوحاته من صفاء وسكينة ، وبعنايته الفائقة بالنظام والكمال في بساطة متناهية يُهيأ لنا معها أنها لم تستنفذ منه جهداً ، حتى رأى عصرنا الحاضر المحتفي بالفنون التشكيلية فيه رائداً للتصوير الحديث ، سواء من حيث بناء تكويناته الفنية المرهصة بتكوينات سيزان ، أو من حيث ثراء وطلاوة ألوانه العبقرية العاكسة للأضواء شأن ألوان ڤيرمير .



لوحة ٨١. شاردان: التزيّن صباحاً. متحف الفنون الجميلة. بيزانسون



لوحة ٨٣. شاردان: الصبيّة لاعبة البادمنتون. متحف أوفتزي



لوحة ٨٤. شاردان: الطّاهية. متحف اللوفر



لوحة ٨٢. شاردان: صلاة البركة علي الطعام [احد لوحتين كان يقتنيهما لويس الخامس عشر]. متحف الفنون الجميلة. بيزانسون

چان باتيست جروز Greuse
(١٧٢٥ ـ ١٨٠٥)

كان جروز مصوّراً للحياة اليومية والپورتريهات بدأ اسمه في التألّق بعد عام ١٧٦٩ عندما شرع يصوّر زوجته الحسناء اللّعوب فأمتعت صوره جمهور المتذوّقين لفنه . وعلى الرغم من أن ديدرو قد أثنى على اتجاه جروز نحو الدعوة إلى الطهارة الخلقية إلا أن بعض رسومه التي يعبّر ظاهرها عن الطهارة إنما توحي بعكس ذلك . وقد واصل جروز الربط بين التصوير الأخلاقي في رسومه للحياة اليومية والصور التاريخية حتي وفّق إلى المزج بينهما في عام ١٧٦٩ في لوحة سپتيموس سڤيروس وابنه كارا كالّلا التي لم يعبها سوي ظهورها قبل الأوان (لوحة ٨٥) . وقد بلغت شهرة جروز الذّروة حين عرض لوحته « عروس القرية » L'Accordée de Village بصالون باريس فظفرت بإعجاب ديدرو وحماسته التي شدّه إليها الجانب الأدبي للموضوع (لوحة ٨٦) . ومن يومها غدا جروز « النموذج الأصلي »[١٧] للفنان الداعي إلى التزام القواعد الخلقية والدعوة إلى الفضيلة . فلقد أصاخ جروز السّمع جيداً لمحاضرات ديدرو وأفكاره حتي أصبح التصوير الأخلاقي معه نقداً يفصح في صمت عن حماقات الطبقة الأرستقراطية ، وانبرى يصوّر قصصاً مفعمةً بالعبر ليُسهم ـ كما نادي ديدرو ـ في مسّ أحاسيس الناس وتوجيههم وتقويم سلوكهم وحضّهم على التزام الفضيلة من خلال الشاعرية الدرامية حتي غدا فن التصوير معه أدباً ـ وأحياناً أدباً تقريرياً ـ على الرغم من مواهبه الفنية العظيمة ، بمعنى أنه أعطى للموضوع الأخلاقي أهمية فاقت الأهمية التي منحها للشكل الفني .

ويرى البعض أن أهمية جروز هي أهمية تاريخية أكثر منها فنية ، فهو أحد المصوّرين أصحاب الدوافع العامة لا الخاصة بما يمكننا تشبيهه اليوم بالروائي الأكثر رواجاً . فلقد كانت ميوله فكرية كما سبق القول ، كما كان حريصاً كل الحرص على اجتذاب الجماهير والتأثير فيها ، ورواية قصص سيكولوچية عامداً بطريقة سردية ، وله في هذا المجال مجموعة من عشرين صورة ذات حبكات روائية على غرار بلزاك أديباً وعلى نهج هوجارث مصوّراً .

وعندما كان جروز يصوّر الطبيعة كان يرسمها كما يراها هو ، بعد أن يُعيد تشكيلها على هواه مع احتفاظه بالمرأة موضوعاً أساسياً ، ولا بأس من أن يدغدغ أحاسيس المشاهد إلى حد ما في هذا المجال حتي وهو يتقمّص دور الداعية إلى الفضيلة . وهو ما يعني أن مصداقية جروز باتت مشكوكاً فيها ، فهو يمزج بين المشاعر والفضائل متملّقاً المُشاهد كي يستدرّ إعجابه ، على نحو ما نرى في لوحة « عروس القرية » حيث يُطلق العنانَ للانفعالات والعواطف تسري خلال التكوين الفني لتشمل جميع شخوص الصورة بلا استثناء . ولمّا كانت اللوحة تبرز ما يتحلّى به الفلاحون عادة من طيبة وبراءة ، فلم يكن ثمة حاجة بهم إلى تزويدهم بنصائح تحضّ على التمسّك بالفضيلة لأنهم يتحلّون بها بالفطرة . ومع أن لوحته لم تضمّ جميع أفراد أسرة العروس إلا أنه حرص على إبراز مشاعر أفرادها من خلال تعبيرات ملامحهم وإضافة دجاجة تحيط بها أفراخها . وهو ما قد يوحي بأن الفنان كان



لوحة ٨٥. جروز: سپتيموس سڤيروس وكاراكالا. متحف اللوڤر



لوحة ٨٦. جروز: عروس القرية. متحف اللوڤر

يحاول الهروب من قيود العقلانية ، مكتفياً بإثارة انفعال المشاهد ، فلقد كان جروز قديراً على ابتكار وسائل متجدّدة كي يثير العواطف ويؤجّجها . ومع ذلك ، فإن ما يُنسب إليه من زيف مزاعمه الخلقية لا يجوز أن يسري على صوره الرائعة للأطفال الجيّاشة بسحر آسر .

ولا يمكن أن نختم الحديث عن جروز دون الإشارة إلى لوحته الرائعة « الجرّة المحطّمة » (لوحة ٨٧) المحفوظة بمتحف اللوڤر ، وهي إحدى اللوحات التي قوبلت باحتفاء منقطع النظير لجاذبيتها وبساطتها ، إذ كانت تواكب ذوق عصر بعينه مولع بمباهج الحياة التي كانت سمة الفن الفرنسي آنذاك . وتحتفظ اللوحة بطابع التصوير المُطَهَّر من الخطأ ، وتحمل وجه « مدام جروز » بالغ الجمال المشوب ببراءة الطفولة ، إبنة الكتبي بابوتيه التي جلبت الشقاء والتعاسة على زوجها الفنان العاثر الحظ ، فانتهت سنوات عمره إلى الإحباط والقنوط وفشل حياته الأسرية لاسيما بعد أن قضت الثورة الفرنسية على الكثير من إبداعاته الفنية .



لوحة ٨٧. جروز: الجرّة
المحطمة. متحف اللوفــر

چان أونُوريه فراجونار
(١٧٣٢_ ١٨٠٦)



لوحة ٨٨. فراجونار: صورة ذاتية للفنان. متحف اللوفر

غادر چان أونوريه موطنه الريفي وهو في الثامنة عشرة من عمره ليتتلمذ على الفنان شاردان ثم بوشيه إلى أن ظفر بجائزة روما عام ١٧٥٢ (لوحة ٨٨) ، غير أنه لم يغادر فرنسا إلى روما إلاّ عام ١٧٥٦ حيث قضى خمس سنوات في التحصيل والتشرّد والانغمار في الحياة البوهيمية ، كما درس أعمال تنتوريتو وتييپولو وغيرهما . وبعد عودته إلى باريس تعرّف على مواطن الجمال في أعمال كبار المصوّرين الفلمنكيّين والهولنديين ، واستقى من روبنز ورمبرانت الأسلوب الجذّاب المبهر الذي جعل منه المصوّر الغنائي الأول خلال القرن الثامن عشر دون منازع . وعلى غرار الأخوين جواردي استخدم فراجونار الضوء والمناخ المحيط بأشكاله المختلفة من خلال ضبابية شفّافة يخال المُشاهد معها أنه يتطلّع إلى مشهد من وحي الخيال وإن نبض بحيويّة غامضة . وكما زوّد ڤيروينزي الفنان تييپولو بالعناصر التي يعبّر بها عن خياله ، كذلك حفز تييپولو فراجونار إلى استخدام نزوات الخيال في مشاهده على نحو ما سنرى في لوحة « مأدبة كليوپاتره لأنطونيو » للفنان تييپولو التي تصوّر المشهد وكأنه حلم من الأحلام . وفراجونار شأنه شأن تييپولو مصوّر رومانسي من مصوّري الروكوكو ألهمته مظاهر الطبيعة الأخّاذة « الجديرة بالتصوير » أكثر مما ألهمه البشر الذين صوّرهم في مناظره الطبيعية أقزاماً إلى جوار الأشجار السامقة المنبثقة مثل النافورات ، على نحو ما نري في لوحة « حدائق ڤيلا ديست » (لوحة ٨٩) . وإذا كان لم يتبع أسلوب فرنشسكو جواردي في تصوير الشخوص ضئيلة ، فقد حاكى أسلوب شقيقه أنطونيو جواردي حيث تتراءى الشخوص مجرد خطوط منغّمة متّسقة متأوّدة ترفّ بالحيوية لكن دون وجوه تميّزها بل هي تبدو مثل بقع راقصة تتماوج داخل التكوين . وفي كلتا الحالتين تبدو الشخوص وكأنها الدُمّى ، فلا تكاد عناوين أغلب لوحاته تعين المشاهد على تبيّن الحواف المحدّدة للأشكال حين تحاول العين متابعة شخوص اللوحة ، علي النهج الذي نلمسه في لوحات مثل « درس الموسيقى » (لوحة ٩٠) و« المربّية » (لوحة ٩١) و« فتاة تنقش الحروف الأولى من اسمها علي جذع شجرة » (لوحة ٩٣) ، و« طفلة تداعب جروها في فراشها » (لوحة ٩٤) ورسم « الباشا » (لوحة ٩٥) . وتفسير ذلك أن فراجونار لم يتحمّس كثيراً للموضوعات التي تناولها ، فهو في دخيلة نفسه لم يتحمّس إلا لموضوع واحد متكرر منطوٍ على شحنات حسِّية ساخنة . فعلى الرغم من أنه كان يحدّد كل موضوع من موضوعاته بعناصر دالة مناسبة يرسمها برصانة واعتدال إلا أنه كان في كل الأحوال واقعاً تحت تأثير هذه الشحنة الحسِّية ، بل إن مناظره الطبيعية نفسها تبدو بدورها كأنها أقواس جنسية تتزاوج فيها السّحب مع الأشجار وتغدو الزخارف النباتية بلا وظيفة تؤديها لكأنها مخرّمات الدنتللا لا هدف لها سوي التجميل والتنميق فحسب مثلما تتدفّق مياه النافورات بلا ضابط . وإذا تناول الموضوعات التاريخية ـ وهو أمر نادر الحدوث ـ جاءت كذلك مفعمة بالحب ، فلوحة « كوريسُوس يضحّي بحياته لإنقاذ كاليرهُويه »[٢٣] التي عُرضت بصالون باريس عام ١٧٦٥ (لوحة ٩٦) إن هي إلا محاولة من جانبه للجمع بين خصاله الذاتية والقوالب الأكاديمية ، فجاءت معبّرة عن حب لم يؤت ثماره وعن تضحية سامية



لوحة ٩٥. فراجونار: الباشا. متحف اللوفر



لوحة ٨٩. فراجونار: حدائق ڤيلا ديست. مجموعة والاس بلندن

لوحة ٩٠. فراجونار:
درس الموسيقى. متحف اللوڤر





لوحة ٩١. فراجونار: المربِّية.
مجموعة والاس بلندن



لوحة ٩٢. فراجونار: الطفل
الأشقر. مجموعة والاس بلندن



لوحة ٩٤. فراجونار: طفلة تداعب جروها فى فراشها. مجموعة والاس بلندن



لوحة ٩٣. فراجونار: فتاة تنقش الحروف الأولى من
اسمها علي جذع الشجرة. مجموعة والاس بلندن



لوحة ٩٦. فراجونار: كوريسُّوس يضحّي بنفسه لإنقاذ حياة كاليرهويه. متحف اللوڤر

كانت تعدّ وقتذاك عاطفة عقيمة . وقد بذل فراجونار جهداً جباراً كي يُجيّش قوى الإثارة في تكوينه الفني ، لاجئاً إلى رسم غلالات من السّحب الداكنة والأتباع والشخوص المجنّحة المحلّقة ليملأ الفراغ الفسيح الشاغر بين العمودين الذي لا يحتل الكاهن والحورية إلا جانباً ضئيلاً منه .

كان صرح طراز أوج الروكوكو في تلك الآونة في سبيله إلى التداعي ، وكان جمهور المتذوّقين يتوقّع أن يحول مصوّر لوحة كوريسّوس دون أفول هذا الطراز ، حتي لقد عقّب ديدرو (لوحة ٩٧) على هذه اللوحة بأنها : « قد شدّت الانتباه إليها لحاجة الجمهور بفرنسا إلى خلَف لأباطرة طراز الروكوكو ، لا لما تنطوي عليه من مزايا خاصة بعد أن تدنّت موهبة بوشيه وبعد وفاة الأخوين جواردي وبعد هجرة تييبولو إلى مدريد » . وبطبيعة الحال لم يكن فراجونار مهيّأً لأداء الدور نفسه الذي لعبه مَنْ سبقوه ، فإذ هو ينفرد باتّجاه خاص به دون أن يحفل بعالم الأساطير الخالد أو بالكلاسيكية المحدثة ، الأمر الذي أسفر عن إهمال شأنه وعن تجاهل معارض صالون باريس له . ولقد كانت حياته مثل فنّه طليقة متحرّرة خالية من القيود التي فرضها رعاة الفن ولم يعْرها اهتماماً ، إذ كانت معاملاته تتم مباشرة مع تجّار التحف الفنية دون وسيط ، كما كانَ معنياً بتصوير حياة النساء الخاصة بعد أن لم تعدْ له رغبة أو مصلحة في تناول الموضوعات التاريخية ، مثل لوحة ماري مادلين جيمار (لوحة ٩٨)



لوحة ٩٧. فراجونار: پورتريه الفيلسوف ديدرو. متحف اللوڤر



لوحة ٩٨. فراجونار: پورتريه ماری مادلين جيمار. متحف اللوڤر

و« الحسناء مستغرقة في تحصيل المعرفة » (لوحة ٩٩) ، و« فتاة تطالع كتاباً » (لوحة ١٠١) و« الاستغمّاية » (لوحة ١٠١) . أما موضوعاته الأسطورية فجاءت فظّة عن غير دراية أو عن دراية قاصرة ، استقاها من خلال غشيانه مسارح الأوبرا كوميك .

لقد انحاز فراجونار إلى الرشاقة المعهودة خلال القرن الثامن عشر الفرنسي ، فإن لوحاته وإن تكن بالغة البساطة بلمسات فرشاته السريعة بل الخاطفة ، إلا أنها بالغة الغنى والثراء والابتكار اللافت للأنظار ، على النمط الذي تحمله الصبيّة المشاكسة المعابثة التي تداعب بيمناها تمثالاً صغيراً لـ« مانداران » [موظف صيني ذو حيثية] ينتصب فوق مائدة صغيرة مستديرة بينما تمسك بيسراها ودون اكتراث برؤوس خيوط الدُّمية المتحركة التي دسّتها تحت المقعد الجالسة عليه (لوحة ١٠٢) . وهو مشهد نلمس فيه الاقتراب من بدعة محاكاة التصاوير الصينية [شينْوازري] الشائعة وقتذاك ، كما تذكّرنا بلُعب الأطفال التي ولع الفنان شاردان بتصويرها ، لكنها مصوّرة هنا في بيئة مختلفة كل الاختلاف ، حيث ألوان لمسات فرشاته هي التي تضفي الرشاقة والحيوية على الرسم في تناغم مذهل مثير من الألوان الوردية والحمراء والخضراء . وهكذا لايباعد هذا المشهد بيننا وبين عالم الطفولة ، برغم أنه يقود الصّبية الرشيقة ذات القوام الممشوق إلى عالم الأنوثة الشّهيّ الذي هو العلامة التي ميّزت فراجونار عن سواه ، والتي حقنتْ القرن الثامن عشر بروح اطّراح تراكمات صرامة العادات والتقاليد وصولاً إلى اللُّطف والطّرافة الباسمة .

وكان فراجونار من نواح عدّة أقرب إلى ڤاتو منه إلى بوشيه ، ومن هنا كانت استجابته الحرّة المتحرّرة إلى سلوكيّات مجتمعه ، ومزجه الحاذق بين طقوس الحياة اليومية المعاصرة وفن الزخرفة ،



لوحة ١٠١. فراجونار:
الاستغمَاية. متحف اللوفر



لوحة ١٠٠. فراجونار: فتاة تطالع كتاباً. متحف اللوڤر



لوحة ٩٩. فراجونار: حسناء مستغرقة فى تحصيل المعرفة. متحف اللوڤر



لوحة ١٠٢ فراجونار الصبيّة المشاكسة المعاندة مجموعة خاصة باريس

وتناوله لموضوعات حسّية مثيرة وإن افتقدت العمق الوجداني الذي نستشعره في فن ڤاتو ، لكنها أشدّ صراحة في « روبنزيّتها » من ڤاتو ، على الوجه الذي نشاهده في لوحة « فتاة تنزع قميص نومها » (لوحة ١٠٣) ، و« المزلاج » (لوحة ١٠٤) ، و« الأرجوحة » (لوحة ١٠٥) .

لكن أياً من هذه اللوحات لا يكشف النقاب عن عبقرية فراجونار الحقيقية بقدر ما تكشف عنها لوحة « مهرجان العيد بسان كلو » الرائعة (لوحة ١٠٦) التي قدّمها بعد لوحة كوريسّوس بعشر سنوات ، حيث تطغى الطبيعة على الشخوص ، مثلما تطغى المساحات الفسيحة من السماء الملبّدة بالغيوم على كتل الأشجار الكثيفة . وقد نلمح شخوصاً مبعثرة متسكّعة تومئ إلى ما تشاهده في مسرح العرائس ، ومع هذا كله تظل الطبيعة مهيمنة على اللوحة ، وقد اتخذت أشجارها الخضر والصُّفر نسباً عملاقة حتى انكمش الأفراد أمامها إلى مجرد دُمىً ، فإذا ما بدأه الفنان باعتباره مشهداً لحدث معاصر هام يغدو قصيدة جامحة تدور حول سيطرة الطبيعة وضآلة الإنسان ، وهو النهج الذي ما لبث أن تبوّأ مكانته خلال الحركة الرومانسية .



لوحة ١٠٣. فراجونار: حسناء تنزع قميص نومها. متحف اللوڤر

وموضوع « المستحمّات » الذي عادة ما يضمّ رهطاً من العاريات ضمن منظر خلوي ، والذي انتظم من قبل صور الحوريات أثناء استحمامهن ، وديانا في حمامها ، وكذا الصور التّوراتية مثل « سوسنّة في الحمام » و« بتشابع في الحمام » إلى غير ذلك ، هو موضوع قديم مطروق في فن التصوير تناوله فراجونار في لوحة المستحمّات (لوحة ١٠٧) بقريحة وقّادة وحماسة مشبوبة وحيوية مذهلة . وإذا كان مآل هذه اللوحة إلى الأثرياء من هواة هذا اللون الزخرفي الحسّي الساعين وراء مباهج الحياة والمرح الصاخب ، فلقد عدّت هذه اللوحة رمزاً للذوق الفني الفرنسي آنذاك . ونلمس فيها الإيقاع السريع للمسات الفرشاة المعبّر عن النشوة وحُمّى الإلهام المتدفّق وتأجّج الوِجْدان أمام توهّج الضياء ، فإذا أجساد الفتيات وجدائل شعورهن تتحوّل إلى ما يشبه أطيافاً من الأصداف ، وتغدو الشجيرات والأغصان كتلاً رقّافة وكأنها السّحب في خفّتها ، ولم تعد المياه جارية منسابة بل راغية مُزْبدة . ولم تعد اللوحة تنطوي على ماديات ، فكل ما فيها من طبيعة يصّاعد مهوّما كالبخار ، كما لم تعد الصّبايا يخضعن لقانون الجاذبية الأرضية مشكّلات طاقة مفعمة بالحيوية والمرح الوثّاب . لقد تجاوز فراجونار في هذه اللوحة المثل الأعلى للرقة الحسّية المألوفة في عصره متدثّراً بغنائية وِحْدة الوجود التي اعتنقها كبار الفنانين أمثال روبنز ورينوار .



لوحة ١٠٧. فراجونار: المستحمّات. متحف اللوڤر

وكان من سوء حظ فراجونار أن امتد به العمر بعد انقضاء عصره الفني ، وغدت صوره بالية الطراز مع اقتراب الثورة الفرنسية وظهور طراز الكلاسيكية المحدثة ، فحلّ به الفقر ومات عام ١٨٠٦ في عهد بونابرت دون أن يكترث لموته أحد .



لوحة ١٠٤. فراجونار: المزلاج. متحف اللوفر



لوحة ١٠٥. فراجونار: الأرجوحــة.
مجموعة والاس بلندن



لوحة ١٠٦. فراجونار: مهرجان العيد بسان كلو. بإذن خاص من «بنك فرنسا». باريس



الفصل الرابع

طراز الروكوكو التصويري الإيطالي

جوڤاني أنطونيو پلّليجريني Pellegrini
(١٦٧٥ ـ ١٧٤١)

هو الأستاذ الرائد لأسلوب الروكوكو المحلّق ، وكان أول مَن رحل عن البندقية من المصوّرين قاصداً لندن عام ١٧٠٨ ليغشّي جدران القصور الإنجليزية المعتمة بالشخوص الأسطورية وبالبيئة الأركادية الوردية الحالمة المترعة بالإيقاعات النغمية المرحة (لوحة ١٠٨) . أقام پلّليجريني في لندن حتى عام ١٧١٣ ، انتقل بعدها إلى ألمانيا ثم هولندا ، وأخيراً إلى باريس حيث وقع عليه اختيار « بنك فرنسا » عام ١٧١٩ لزخرفة سقفه فإذا هو يفرض أسلوبه الزخرفي المتميّز على الباريسيين . والغريب أن پلّليجريني لم يُعدّ بين معاصريه من الفنانين



لوحة ١١٠. پلّليجريني: بتشابع فى الحمام



لوحة ١٠٩. پلّليجريني: فنانة عاكفة على الرسم. متحف الأكاديمية. البندقية

المرموقين ، فهو لم يجتذب الاهتمام الجدير به إلا بأَخرةٍ حين أخذت ألوانه الپاستيل الفاتحة ولمسات فرشاته المفعمة بالحيوية تُضفي علىٰ لوحاته نضارة متفرّدة (لوحة ١٠٩) . وثمة مسحة من التحفّظ نلمسها في لوحته « بتشابع في الحمام » (لوحة ١١٠) حيث تصوّب نظرها وهي في حمامها إلى الملك داوود المتكئ على« درابزين » قصره المبني وفق طراز المهندس پالاديو ، فيسترعينا أن پلّليجريني ـ على النقيض ممن سبقوه من المصوّرين الذين تناولوا هذا الموضوع ـ قد اكتفى بالكشف عن الجزء الأعلى من جسدها فحسب ـ بما في ذلك البطن ـ وستر بقية جسدها تحت ثنايا عباءتها . وتتألق عبقرية پلّليجريني وتلقائيته في عجالاته التخطيطية ومنها عجالة « زفاف الإلكتور وليام » (لوحة ١١١) التي رسمها لزخرفة أحد قصور ألمانيا فجاءت تحفة فنية سواء في لمسات فرشاته المجتاحة أو في أشكالها العفوية المؤثرة أو في ألوانها القوس قزحية الباهتة أو في اختصار التفاصيل بما يرضي العين ويفصح عن ثقة الفنان الشديدة بنفسه .



لوحة ١٠٨. پلليجريني: الموسيقيون. تفصيل من زخارف الدَّرج الرئيس. مانشستر. كيمبولتون كاسل هنتنجتونشر. إنجلترا



لوحة ١١١. پلليجريني: زفاف الإلكتور وليام. قصر شلايزهايم.

سباستيانو ريتشي Ricci
(١٦٥٩ _ ١٧٣٤)

وإن كان ريتشي أعلى سنّاً من پلليجريني إلا أنه تأثر بروح القرن الثامن عشر الشاعرية مؤمناً كل الإيمان بتقاليد فن التصوير النابوليتاني ، لاسيما أسلوب المصور كاراتشي . وكان ريتشي فناناً مزخرفاً من الطراز الأول تخطّى بعبقريته الفذة القيود « الأكاديمية » المُلزمة ، وأعني بها الجمع بين روح القرن الثامن عشر الأنيق وبين تصميمات فن التصوير التقليدية ، ومن ثم اتخذ من پاولو ڤيرونيزي العظيم قدوته المثلى . نعرض من بين أعماله مشهداً أسطورياً بقصر ماروتشيللي للبطل هرقل يصرع الراعي كاكوس وسط خلفيّة أركاديّة الطابع في ضوء النهار المبكّر (لوحة ١١٢) . وقد تجوّل ريتشي بدوره فى أنحاء أوربا فقصد لندن عام ١٧١٢ ثم هولندا وباريس ناقلاً الذوق البندقي إلى الأوساط الأوربية وبخاصة في الدويلات والإمارات الناطقة بالألمانية حيث شاعت محاكاته زمناً .



لوحة ١١٢. ريتشي: هرقل يصرع الراعي كاكوس. قصر ماروتشيللي ١٧٠٦

چوزيپي ماريا كريسپي Crespi
(١٦٦٥ _ ١٧٤٧)

ومن المصوّرين الإيطاليين البارزين خلال القرن الثامن عشر الفنان كريسپي الذي تناول الموضوعات الدينية والپورتريهات ومشاهد الحياة اليومية (لوحة ١١٣) . وقد درس التصوير في مدينة بولونيا وشكّل أسلوبه مستوحياً كاراتشي وإلجرتشينو وكوريچيو ثم پييترو دا كورتونا . وكان إحساسه بالحياة وجدانياً دافقاً شديد الخصوبة ، فإذا لوحاته ترتدي غلالة من شاعريته الذاتية المتفرّدة ، كما كان ألصق بجوهر الحياة منه إلى ثرثرة التفاصيل كالثياب والأمكنة ، غير معنيّ بتحديد ملامح المستوى الاجتماعي الذي يصوّره ، متجاوزاً أحياناً واقع الحياة اليومية ، قاصداً خلق عالم رصين ساحر يأسر العين . وكان لدرجات ألوانه الغائمة المميّزة أثرها ووقعها على فن تلميذه العظيم المصوّر البندقي پياتزيتّا .



لوحة ١١٣. كريسبي: امرأة في فراشها تنفض البراغيث عن جسدها. متحف اللوفر

چوڤاني باتيستا پياتزيتًا Piazzetta
(١٦٨٣ ـ ١٧٥٤)

بدأ پياتزيتا من حيث انتهى كريسپي ، وذاع صيته أكثر من أستاذه حتى غدا في زمنه المصوّر الرائد في البندقية ، فأُسندت إليه كثرة من المهام الفنية ، برغم ما عُرف عنه من بطء في التنفيذ ، كما اتّسمت تصاويره بسمات نحتية مما عُدّ خروجاً على خصائص طراز الروكوكو . وعلى الرغم من تتلمذه على كريسپي إلا أنه احتفظ باستقلاليته حيث تطرّق بأسلوبه العفوي الغامض دون افتعال مقصود إلى كافة مظاهر الحياة اليومية مع التصاق شخوصه بأرض الواقع ، سواء في لوحاته الزيتية أو صوره المطبوعة بطريقة الحفر ، كما صوّر اليورتريهات وزوّد العديد من الكتب بما يُصاحبها من الصور الإيضاحية لحاجته الماسة إلى المال نظراً لطبيعته البطيئة في التنفيذ . وكان يلجأ إلى استخدام الخلفيات الداكنة حمراء كانت أم خضراء ، مما أسفر عن إضفاء ما يُشبه الغلالة الضبابية على أضواء بعض أعماله وظلالها ، الأمر الذي تفاقم على مرّ السنين ، وإن كان قد ارتضى بين حين وآخر بخطّة الألوان الخفيفة المأثورة عن طراز الروكوكو ، وما من شك في أهمية ما خلّفه من تأثير في تطوير هذا الطراز . كان پياتزيتا ينزع في لوحاته إلى تصوير شخوص لا ينتمون إلى أنماط مألوفة ، متعاطفاً دوماً مع أهل الريف حتى لتبدو شخوصه أحياناً على جانب من الفظاظة متجهّمة بليدة لكنها واقعية إلى حد بعيد . ولا تنتمي موضوعات لوحاته إلى زمن بعينه ولا علاقة لها بالأحداث الجارية سواء من حيث أشكال أزيائه الغريبة المبهمة أو غموض البيئة المحيطة بشخوصه على نحو ما نرى في لوحة « صُحبة عند شاطئ البحر » (لوحة ١١٤) .



لوحة ١١٤. پياتزيتا: صُحبة على شاطئ البحر. متحف والراف ريتشاردز بكولونيا

چيان پاولو پانّيني Pannini
(١٦٩٢ ـ ١٧٦٥)



لوحة ١١٥. پانيني: پياتزا ناڤونا بروما. متحف اللوڤر

وثمة إتجاه آخر للفن الواقعي ظهر في إيطاليا هو تصوير المناظر الطبيعية سواء في المدن أو الريف بأسلوب واقعي وإن تباينت أساليب الفنانين ورؤاهم . فحتي مطالع القرن الثامن عشر على سبيل المثال شاعت في روما مشاهد المدينة وما يقع بها من أحداث . وكانت المعالم الخالدة لروما الكلاسيكية ـ التي كانت تشغل أكثر من غيرها اهتمام الفنانين لما تبعثه من إحياء للروح الكلاسيكية ـ محطّ اهتمام الفنان الهولندي يان ڤيتيل ثم تلميذه چيان پاولو پانيني الذي غادر موطنه في پياتشنزا قاصداً روما عام ١٧١٥ مدفوعاً برغبة عارمة لتصوير الروائع المعمارية والفنية والخوض الجاد في مجالات المنظور ، وسرعان ما شقّ طريقه أولاً بالزواج من شقيقة مدير الأكاديمية الفرنسية بروما . ثم ما لبث أن حظى بإعجاب كرادلة المدينة ذوي النفوذ الذين كانوا مايزالون يسيطرون على مجرى الحياة الفنية في المدينة . وهكذا أصبح پانيني بلوحاته المصوّرة المؤرخ الفنّي الوفيّ لروما وأمجادها ، وإذا صوره تحمل أسماء معظم الأحداث الكبرى وأجمل معالمها ، مثل لوحة « پياتزا ناڤونا في روما » (لوحة ١١٥) ، ولوحة « كنيسة القديس بطرس بروما من الداخل » (لوحة ١١٦) .



لوحة ١١٦. پانيني: كنيسة القديس بطرس من الداخل. الناشونال جاليري بلندن

چياكومو تشيرُوتي Ceruti



لوحة ١١٧. تشيروتي: صبيّان يلعبان الكوتشينه. مجموعة خاصة برشيا.

على حين كانت كتب التاريخ والإنجازات الفنية تُهمل شأن الفلاحين الذين يشكّلون الأغلبية الساحقة في أوربا رجالاً ونساءً ويعيشون في ضنك يحرثون الأرض كادحين ، كانت كتب التاريخ والإنجازات الفنية في تلك المرحلة تركّز اهتمامها على الصّفوة من الحكّام والطبقة التي بأيديها مقاليد الأمور . وكانت حياة الملايين الكادحة في النصف الثاني من القرن السابع عشر ومستهل الثامن عشر شاقة مثيرة للشفقة ، ثم ما لبثت أحوالهم أن أخذت في التدنّي مع تدهور محاصيل الحصاد ليصبحوا فريسة للأمراض حين انتشر وباء التيفوس وحُمّى التيفود ، وزاد الطين بلّة وباء الطاعون الفتّاك الذي أخذ يجتاح أوربا بين سنة وأخرى ، فمن تُكتب له النجاة يكون قد باع ما يملك وانتهى إلى الإفلاس . وعندما يحاول المرضى والمعدمون والمشرّدون والعاطلون اللجوء إلى المدن غالباً ما يلقوْن حتفهم تحت أسقف البيوت المتصدّعة الجدران أو فوق أرصفة الشوارع . ونادراً ما سجّلت هذه الحال المُتدنيّة فنون بواكير القرن الثامن عشر التي كانت في خدمة رعاة الفن عشّاق الأناقة واللهو والمتعة ، إلا أن فنانا إيطاليّا من برشْيا يدعى تشيروتي ولا يُعرف شئ عن تاريخ مولده أو وفاته شذّ عن هذه القاعدة . ونشط فيما بين عامي ١٧٢٠ ، ١٧٥٠ مكرّساً فرشاته لنصرة هذه الطبقة المطحونة ، إذ كان فناناً ذا اهتمامات إنسانية رقيقة يُعايش أولئك الفقراء ويُشاركهم وجدانياً بأحاسيسه وفنه . وكان قد لقن عن أسلوب تييپولو وپياتزيتا الزخرفي ، إلا أنه ما لبث أن أدار ظهره لطراز الروكوكو الزخرفي العابث مؤثراً الموضوعات المعبّرة عن حياة الفقراء من فلاحين وعمّال ومتسوّلين ومشرّدين ومتسكّعين (لوحة ١١٧) . ولعل صورة الفلاح الهرم المتكئ على مجرفته (لوحة ١١٨) إحدى النماذج التي يتجلّى فيها أسلوبه المنطوي على الملاحظة الدقيقة والتعاطف الإنساني مع نموذجه المنهك المكدود .



لوحة ١١٨. تشيروتي: فلّاح هَرم يتكئ
على مجرفته. مجموعة خاصــة. ميلانــو

روزالبا كاريرا
(١٦٧٥ _ ١٧٥٧)

وثمة العديد من مصوّري البورتريه الإيطاليين الذين تركوا بصماتهم على التصوير الأوربي ، ومردّ هذا التأثير توجّهاتهم الأوربية بعامة وتوثيقهم البالغ الدقّة للأزياء والعادات والسلوك ، وتأتي في مقدمتهم جميعاً روزالبا كاريرا التي عُدّت بحق مواطنة « أوربية » برغم كونها بندقيّة المولد . وهي تدين بمكانتها الفنية إلى اشتغالها بالمراسم الفنية لكبار فناني الباروك اللاحقين مثل لوقا جوردانو وغيره أو للفنانين البنادقة الرحّالة الدوليين مثل پلليجريني ، كما تأثرت بالتيارات الرئيسة لطراز الروكوكو . وهي لم تأخذ عنهم ألوانهم « القوس قزحية » فحسب ، وإنما اعتدادهم الشديد بأنفسهم والأداء الشديد الإتقان ، مما فتح أمامها أبواب الأرستقراطية الأوربية على مصاريعها . فمنذ مطلع القرن الثامن عشر شاءت الظروف أن يلتقي معظم شخصيات المجتمع الراقي الأوربي في مرسم روزالبا ، جاء بعضهم ابتغاء رسم البورتريهات والشخصيات الأسطورية (لوحة ١١٩ ، ١٢٠) ، ووفَد البعض الآخر لشراء مجموعات من رسومها الطباشيرية لتزيين قصورهم الفخمة في أوطانهم النائية . ومن المعروف أنها رسمت پورتريه للفنان ڤاتو فإذا هو يهديها بدوره إحدى لوحاته . ولقد أضافت روزالبا إلى ظلالها الناعمة ثراء بصيرتها السيكولوجية التي نفذت بها إلى أعماق الشخصيات التي صوّرتها مخترقة الحجب التي تغلّفها . وكانت روزالبا ڤينيسية الذوق من حيث ألوانها الرقيقة ، كما أسهمت ببراعة فائقة في نشر طراز الروكوكو الدولي ، حتي لقد ظهر العديد من المصوّرين المقلّدين لها ، وفي طليعتهم **موريس دلاتور** الفرنسي (١٧٠٤ _ ١٧٨٨) الذي غدا فيما بين عامي ١٧٣٠ و١٧٥٠ مصوّر البورتريهات المصطفى المعتمد لدى أوساط الطبقة الفرنسية العليا والفنان الأثير لدي مدام ده پومپادور (لوحة ١٢١) ، والحَكَم المفضّل في قضايا وإشكالات الفن الباريسية ، إلى أن ظهر منافسه **جان باتيست پيرونو** (١٧١٥ _ ١٧٨٥) **Perronneau** الأحذق والأعذب ، وإن لم يستطع التخفّف من بعض السّمات الأكاديمية في تصويره المُتخم المتكلّف الذي ظل يحمل وقار العصر السابق . وقد اختصّ پيرونو الطبقة البورجوازية برسومه مستخدماً الپاستيل [الطباشير الملون] الذي برع فيه ، وعاش متنقلاً في أنحاء أوربا ما بين إيطاليا وهولندا وإنجلترا وروسيا وپولندا يصوّر البورتريهات للعديد من الشخصيات من مختلف الطبقات الاجتماعية . وكان ملوّناً من الطراز الأول على نحو ما نلمس في پورتريه الآنسة إيكيبه (لوحة ١٢٢) من تواشج رهيف بين درجات اللونين العنبري والوردي فوق بشرة الفتاة ، وانعكاسات اللون الأزرق لحافة « الديكولتيه » و« فيونكة » الرقبة على جيد الفتاة وعنقها وأدنى وجنتها بما يؤكد وحدة الألوان وترابطها ، فهو يستعير بعض الانعكاسات ليربط الجزء بما حوله فلا يكون منعزلاً عنه . وكان أسلوبه شديد القُرب من أسلوب شاردان ، إذ كان يتميّز بأمانة شديدة تجاه نماذجه ، ولا يسعى وراء التعبير بقدر ما يسعى وراء الصدق في إبراز المفاتن واستخدام الفروق اللونية المتدرّجة دون أن يغيّر قيد أنملة من أناقة نموذجه (لوحة ١٢٣) .



لوحة ١١٩. روزالبا كاريرا: پورتريه فاوستينا بوردوني ١٧٣٠ قصر كا – رتزونيكو. البندقية



لوحة ١٢١. ديلاتور: پورتريه مدام ده پومپادور. متحف اللوڤر



لوحة ١٢٠. روزالبا كاريرا: رمز تجسيد المياه



لوحة ١٢٢. بيرونو: بورتريه الآنسة إيكييه. متحف اللوڤر



لوحة ١٢٣. بيرونو: بورتريه الفنان أودري. متحف اللوڤر



لوحة ١٢٤. ناتييه: مدام هنرييت إبنة لويس الخامس عشر، بوصفها الإلهة فلورا ربّة الربيع والزهور. متحف أوفتزي بفلورنسا

وهناك فنان متمكّن آخر شديد الارتباط بنمط الروكوكو الأوربي أثناء منتصف القرن هو **جان مارك ناتييه Nattier** (١٦٨٥ ـ ١٧٦٦) الذي وفّق إلى الجمع بين حيوية طراز الروكوكو وجلال التقاليد الفرنسية ـ الفلمنكية (لوحة ١٢٤) . وكان النزوع نحو « الفرْنَسة » ـ كما سبق القول ـ قد نشأ منذ البداية نتيجة افتتان أصحاب العروش في أوربا بالذوق الفرنسي ، فإذا الملكة شارلوت في برلين تتخذ من قصر ڤرساي نموذجاً تحتذيه عند تشييد قصرها ، وإذا الملك فردريك الثاني يلجأ إلى المعماريين المزخرفين الفرنسيين لتشييد قصر پوتسدام وتنسيقه من الداخل ، كما تدلّنا مجموعة اللوحات المصوّرة لكل من ڤاتو ولانكريه وپاتر التي بادر فردريك الثاني إلى اقتنائها على مدى سيطرة طراز المَحار والصَّدَف على زخارف العمارة الألمانية .

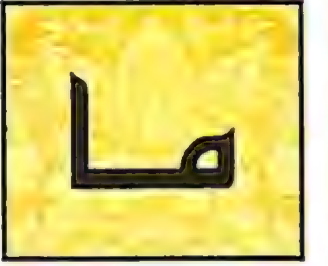


أوج الروكوكو الإيطالي



چيان باتيستا تييپولو
١٦٩٦ ـ ١٧٧٠
المزخرف السّاحر





ما من شك في أن مملكة كبار المصوّرين الزخرفيين في منتصف القرن الثامن عشر قامت على أكتاف كل من الفنان تييپولو والفنان بوشيه ، فلقد وقفا منذ عام ١٧٥٠ وقفة الريّادة في هذا المجال ، يدعّم من موقفيهما إنتاج رائع بالغ الضخامة ، إذ ابتكرا نموذجاً جديداً لطراز الروكوكو بلغ فيه خيالهما مع لمساتهما الواقعية حدّ الإبهار ، كاشفين بذلك عن نواحي الضعف والفتور في أعمال السابقين عليهما ، كما ابتكرا أنماطاً متفرّدة لشخوصهما ، فإذا هما يبلغان ذروة لم يبلغها خلفاؤهما قط ، بعد أن ابتعدا عن الأسلوب المتشامخ واستبدلا بالصّلابة والتحفّظ الأطياف الرشيقة تُغشّيها أبخرة ملوّنة ، وتضاءلت شخوصهما حتى كادت تبدو مجرد أقواس وخطوط متأوّدة متّسقة منغّمة هى ما اصْطُلح على تسميته بخطوط الـ« آرابيسك » . ومع أن الاختلافات بين تييپولو وبوشيه جليّة واضحة إلا أنهما يشتركان في خصائص عدّة ، يأتي في مقدمتها قدرة كل منهما الفائقة على تلبية رغبات رعاتهما سواء كانوا من الملوك أو النبلاء أو الأرستقراطيين . ولهذا آثروا تصوير الأساطير المواكبة لمقوّمات مجتمعهما التي تتيح لهما تجسيد أحلامهما شديدة الخصوصية . كذلك اعتنقا سويّاً النمط الروبنزي ، فواصل بوشيه ما استنّه سلفه العظيم من تقاليد وكاد ينتقي موضوعات مشابهة ، بينما توسّع تييپولو في تصوير الملاحم على غرار ملحمة ماريا ده مديتشي لروبنز حيث يمتزج التاريخ بالرمز امتزاجاً رهيفاً فإذا الأحداث تتراءى أروع عظمة وجلالا من حقيقتها . وليس من قبيل المصادفة أن يتمحور اتجاههما سويّاً حول المرأة ، فقد كانت هي الهدف الأساسي لمعظم أعمال بوشيه وتييپولو . وعلى حين كانت لوحات ڤاتو مترعة بصور النساء إلا أنهن كن مخلوقات طبيعية ، وإذا بهن يُمْسين خلال حقبة أوج الروكوكو إلهات شقراوات متأنّقات ذوات جمال خارق وتأثير ساحر ، ينطلقن في الفضاء محلّقات أو يتّكئن على الحشايا والأرائك مسترخيات . وكان مطلوباً من المتلقّي وقتئذ ـ حتى يُصنّف في قائمة المستنيرين ـ أن يتقبّل راضياً هذا المظهر غير الواقعي للنساء ، وأن يعترف بمهارة المصوّر حين يخلق من حولهن مشاهد وخلفيّات متخيّلة ، سواء كانت مياه زرقاء زُرقة السماء ، أو قصراً مشيداً من الرخام ناصع البياض وكأنه سحابة محلّقة .

درس تييپولو الفن على يد الفنان لازاريني ، ثم ما لبث أن وقع تحت تأثير المصوّرَيْن كريسپي وپياتزيتّا حتى اتّسمت أعماله المبكّرة بالضّبابية المعهودة في لوحاتهما . أما أسلوب طراز الروكوكو الذي ارتقى به إلى القمّة فمصدره الفنان سباستيانو ريتشي ، ثم الفنان پلليجريني بعد عودته من جولته الأوربية إلى البندقية عام ١٧١٦ فإذا هو يوجهه إلى استخدام الألوان البَهجة الرقيقة . وخلال حياته كلها ظل الفنان ڤيرونيزي هو الروح المهيمنة علي فن تييپولو ، حيث قاده أسلوب أستاذه إلى تغشية المساحات الجدارية الرحيبة بالمعالم المعمارية الفارهة وبالشخوص التيّاهة بأجمل الأزياء .

وقد ذاعت شهرة تييپولو منذ عام ١٧١٦ حين كان طراز الروكوكو في عنفوانه ، ومع ذلك فلم يُصنَّف قط ضمن فناني المدرسة الفرنسية أو البندقية ، بحجّة أن تكويناته الفنية الجريئة كانت تصدم متذوّقي الفن الفرنسيين وقتذاك باعتبارها مصطنعة شديدة التكلّف ، ومن هنا لم ترحّب به الدوائر الباريسية . كما كان الإعجاب بتيار الروكوكو الجديد الذي استنّه تييپولو بالبندقية مشوباً بالتحفظ ، ولذلك لم تحاول أكاديمية ڤينسيا ضمّه إلى أعضائها . وعلى الرغم من ذيوع صيته وتصاعد شهرته في مدينة البندقية فقد كان ما يلقاه من تقدير في مسقط رأسه دون ما يلقاه في بلاطات الملوك والأمراء في ألمانيا والنمسا والسويد وإسپانيا التي قضى فيها سنيه الأخيرة ، وعندما تقدّم به العمر بدأ أسلوبه يتخفّف من شطط طراز الروكوكو المعهود في حقبة الذروة لاجئاً إلى الموضوعات الوجدانية ، فحفلت صوره بمضامين جديدة تؤيد الحق الإلهي للملوك وتكشف عن رؤى القديسين ومعجزاتهم ، وكلاهما من المعتقدات التي كان قد تطرّق إليها البِلَى وباتت هدفاً للنقد والتجريح خلال القرن الثامن عشر . ولعل مردّ هذا التغير إلى إحساسه بتقدم السّن واهتزاز ثقته بنفسه .

ومن هنا عُدّ تييپولو من بقايا « النظام القديم » بعد أن لم يعد مسايراً لأفكار القرن الذي يعيش فيه ، وما لبثت أعماله أن اطُّرحت خلال القرن التالي ، فلم يلتفت إليه غير قلّة من المصوّرين أمثال ديلاكروا ورينوار وجامعي التحف المعنيّين « بالّلون » و« الزخرفة » ، فقد كان ما يقدّمه تييپولو غير متّسق مع مزاج عصره العقلاني ، بإصراره على وفائه للأحداث البطولية والمآثر الكبرى ، كما انتمى فنه ـ بدرجة أكثر من ڤاتو ـ إلى عالم المسرح الذي ترتفع منصّته عن مستوى النظارة ، فيبدو ممثّلوه وهم في مستويات مكانية أعلى من مستوى موقع المشاهدين . ومع ما قد يكون لمثل هذا الاتجاه من تأثير مُبْهر إلا أنه يضع إنتاج تييپولو في إطار الأبّهة المتكلّفة ، حيث نرى شخوص لوحاته شامخين يتيهون خيلاء ، وإن أضاف أحياناً لمسة ساخرة هنا أو طُرْفة خفيفة الظل هناك ، الأمر الذي يدفع المشاهد إلى اكتشاف أن المشهد كله مصطنع . كذلك كان تييپولو عاجزاً عن الإقناع كلما اقتضى موضوعه التعبير عن الانفعالات المأساوية لاسيما ما يتصل بالأحداث الدينية ، إذ هو غالباً ما يطّرح من الناحية الفنية مشاهد الموت والرعب والدماء حتى لو تطلّب الموقف ذلك ، كما كانت لديه دائماً الحلول لكل المشكلات فإذا هو يحاول أن يختم معظم أعماله بنهايات سعيدة .

ولم يعبّر تييپولو عن التقاليد الفنية الإيطالية بقدر تعبيره عن قدراته الفائقة على « الزخرفة » التي قد يتصوّر البعض خطأً أنها فن ثانوي ، فلم تقتصر زخارفه المتولّدة من صُلْب خيال خصيب على ملء المساحات الفسيحة بالمشاهد الخلاّبة المُبهرة فحسب بل بدت متناغمة متناسقة متآلفة مع مختلف عناصر المبنى ، فإذا هو يشيّد كوناً فنياً واسع الأرجاء غير ملتزم بدقة التاريخ وحذافير الأسطورة ، لا تحرّك فرشاته غير عبقريته الفذّة حتى لنشهد في إحدى لوحاته فيلاً يرتع بين السّحب !

* * *

بزغ نجم تييبولو خلال منتصف القرن الثامن عشر الذي تزامن مع سنوات نضجه فتألّقت إنجازاته بحيوية خلاّقة مبتكرة . وسواء كانت لوحاته لتزيين كنيسة أو قصر أو ڤيلا فقد انطوت جميعاً على حلول موفّقة ورؤى جديدة تواكب ما استنّه من أساليب فنّية حَشَد بها الفراغات باعثاً فيها الحياة . وعلى الرغم من أنه قد رسم قلّة من اللوحات الصغيرة الحجم محاكاة للنهج الفرنسي السائد وقتذاك إلا أن مساحاتها الصغيرة كانت تقيّد خياله الجامح ولا تتيح له الانطلاق والتعبير عن رغبته العارمة في انتزاع إعجاب المشاهد وإبهاره ومباغتته وإثارة دهشته وفقاً لأصول طراز الروكوكو . وهذا أمر طبيعي فهو شيخ أساتذة الروكوكو وزعيم مُدْمني اللوحات الرحبة الفسيحة المولع بالتأثير في المشاهدين من خلال استثماره الفراغات الوسيعة لاستعراض قدراته الفذّة على الإيهام الذي يوفّر التكامل المتناغم مع الموقع المعماري الإنشائي . ومن هنا تميّزت زخارفه بالرّسامة الحاذقة وبراعة تكويناته الفنية ، وروعة خياله الخصب ، فضلاً عن إيثاره استخدام أعلى درجة من سلّم ألوانه الزاهية الأثيرة .



لوحة ١٢٦. تييبولو: عذراء الكرمل تمنح القديس سيمون ستوك الوشاح الكتفي.
سقف السكولا دللا كارمينا. البندقية

بوضوح تأثره بأعمال رمبرانت لاسيما احتشادها بعدد كبير من المسنّين الملتحين ، فضلاً عن تأثره بتقنية الصور المطبوعة بطريقة الحفر التي مارسها في عمليْه الشهيرين : **«النزوات والدّعابات Caprice e Scherzi»** .

وتعدّ لوحة « عذراء الكَرْمل تمنح القديس سيمون ستوك[٢٤] الوشاح الكَتفي » بسقف السكولا[٢٥] دل كارميني بالبندقية (لوحة ١٢٦) إحدى رؤاه الفنية المذهلة البالغة الروعة . فلقد تحوّل السقف على يدىْ تييبولو إلى سماء فسيحة شاء الفنان أن يتركها خالية إلا من كوكبة من الملائكة المحلّقين يهبطون ممتطين صهوة سحابة معتمة مندفعة وهم يحملون العذراء البتول وقد ارتدت ثوباً ناصع البياض ، بينما هي تتطلّع إلى كوكبة أخرى في أمامية التكوين الفني تشرئب إلى أعلى لاستقبال « ملكة السماء » . ويبدو القديس سيمون ستوك راكعاً في خشوع ، كما نلمح نتوءاً من كورنيش مبنى وفق طراز پالاديو ، ثم كومة من الجماجم مفزعة ، لتشكّل جميعها إطاراً قائم الزاوية تندفع نحوه كوكبة الملائكة المحمولين جواً إندفاعاً جارفاً وكأنهم يجتاحون التكوين الفني بأسره . لقد جمع تييبولو في هذا التكوين الفني بين سمو الخيال وروعة الرّسامة ، وأوْلى كل كبيرة وصغيرة اهتماماً فائقاً على صعيدى التكوين والتنفيذ . ومن هنا كان التأثير الذي تحقق به هذه اللوحة نفوس المشاهدين عميقاً وتلقائياً . ومع أن هذه اللوحة تعدّ ذروة الرؤى الدينية وفق طراز

وقد أتاحت الموضوعات الدينية لتييبولو الفرصة المثلى لبلوغ هذه الغاية دون أن يهبط بها إلى مجرد « زخرفة » شكليّة يوظّف خياله الجامح للتعبير عنها ، فكلما انطوى الموضوع على معجزة دينية مولودة من رحم الرؤى القدسية جاء تصدّيه للتعبير عنها متقناً رائعاً متفرّداً . وثمة لوحة بديعة تصوّر « الصعود إلى تل الجلجثة » بكنيسة سانتا ألڤيزيه بالبندقية (لوحة ١٢٥ أ ، ب) نلمس فيها

الروكوكو ، وبرغم أنها تستحضر شخصيات تاريخية حقيقية إلا أنها إبنة عالم الوهم والخيال ، فقد حوّل تييبولو المعجزة الدينية تبعاً لهواه إلى معجزة فنية . وعلى نحو ما كرّست العذراء السكينة في وجدان القديس سيمون ، كذلك أضفى تييبولو الرقّة واللطف على الواقع المتواضع البسيط لقاعة السكولا ، فهو لا يغمر السقف بصور المعاناة المألوفة في مثل هذه المشاهد بقدر ابتعاده





لوحة ١٢٥ أ. چيان باتيستا تيبولو: الصعود إلى تل الجلجثة. كنيسة سانت ألفيزيه. البندقية

لوحة ١٢٥ ب. چيان باتيستا تيبولو: الصعود إلى تل
الجلجثة. كنيسة سانت ألفيزيه. البندقية (تفصيل)

عن الواقع ليدعونا إلى التطلّع نحو عالم جديد لم يخطر على بالنا من قبل ، حتى ليحار المرء كيف توصّل تييبولو إلى بلوغ هذا التأثير العميق . فلقد أتاحت له قدراته الفذّة على الرّسامة تشكيل شخوص الملائكة المحلّقين بسيقانهم ذوات التضاؤل النسبي وبأطواء أرديتهم المرفرفة التي استخدمها عامداً لمساندة العذراء المستندة بيدها بجلال إلى رأس أحد الملائكة ، كي تستقر في هدوء وسط الكوكبة المحلّقة في مركز الحركة المدوّمة ، وقد حملت بيدها الأخرى المسيح الطفل الذي بلغت رأسه مستوى رأسها . لقد مثّل الفنان العذراء ملكة للسماء وهي تمنح مَنْ حولها السلوى والعزاء . وكم تجلّى هذا المفهوم عن « ملكة السماء » أيضاً في زخارف تييبولو الدنيوية بتنصيبه أية امرأة يتخذها نموذجاً « ملكةً » يُسبغ عليها هالات من الجماليات غير مألوفة وأبّهة لا عهد لنا بها ، لا يعنيه من بعيد أو قريب أن تكون موضوعاته مستقاة عن المؤرخ بلينيوس أو عن قصص العصور الوسطى أو غير مستقاة ، فحسبه تأكيد أسلوبه المتفرّد شديد الخصوصية المستقَى من قدراته التخيّلية الخصيبة ، فإذا هو يُقْدم بجرأة على إعادة خلق شخصية كليوباترة البطلمية وبياتريس البرجندية [من القرن الثاني عشر] خلقاً جديداً ، وكساهما زيّ مدينة البندقية خلال القرن السادس عشر بما في ذلك طوْق الرقبة « المكشكش » وقلائد الدّر الضخمة ، وهو الأسلوب المعروف باسم الروكوكو الرومانسي الذي هو على النقيض من رؤى بوشيه الدنيوية . ولقد أسفر إفلات تييبولو من حقائق التاريخ وإعادة صياغته من جديد حسب هواه عن التخفّف من العنصر الجنسي في لوحاته ، ومن هنا يبدو عالم شخوصه جليلاً مهيباً يتباين مع سفور الحب والمشاهد الحسّية .

ويضم قصر النبيل لابيا الواسع الثراء Palazzo Labia بمدينة البندقية قاعة فسيحة للولائم والرقص مزيّنة بلوحات جدارية مصوّرة على الجصّ النّديّ بألوان مائية [فريسكو] تضم مشاهد معمارية بديعة من بائكات وجهيّات مثلّثة وأقبية ونوافذ صمّمها معاونه الفنان چيرولامو منْجوتسي كولونّا Gerolamo Mengozzi Colonna ، على حين تعلو الكمرات وتحيطُ بأقواس العقود المرسومة أمام خلفيات تحاكي السماء الصافية شخوصٌ إلهية وأسطورية مشكّلة بأسلوب شبه واقعي (لوحة ١٢٧) . أما أبهى ما يُزيّن هذه القاعة فهما لوحتا تييبولو الضّخمتان : « لقاء كليوپاترة وأنطونيو » (لوحة ١٢٨) و« مأدبة كليوباترة لأنطونيو » (لوحة ١٢٩) . فما إن يقع بصرنا عليهما حتى نكاد ننحني إعجاباً أمام هاتين الشخصيتين الدراميتّيْن اللتين كساهما الفنان ثياباً مسرحية تجمع بين أزياء القرنين السادس عشر والثامن عشر . ورغم أننا نلمس في صورة كليوپاترة ـ العظمة والخيلاء إلا أن النموذج الأنثوي الذي لجأ إليه الفنان لتحقيق غرضه ـ وهو استحضار شخصية كليوپاترة ـ جانبته الدقّة التاريخية المطلوبة للإيحاء بشخصيتها الحقيقية ، فإذا كليوپاترة بتبرّجها في اللوحتيْن تبدو أقرب إلى غانية منها إلى ملكة جليلة حتى ليبدو التكوين الفني مُصْطنعاً متكلّفاً . كما حوّلت فرشاة تييبولو مشهد رجال البلاط المنتشرين فوق مقدّم السفينة إلى مشهد زخرفي بديع يليق بأرقى القصور ، معبّراً عن روح العصر ومتطلّباته بما لم يسبقه إليه أحد ، فثمة روح شاعرية معبّرة تتدفّق مع كل حركة . كذلك أسفرت هذه الشخوص « الزخرفية » الطابع التي حسب الفنان حسابها وأحجامها بدقة وإمعان ـ عن سلّم تام من الألوان المتناغمة تبدأ بزرقة السماء أو ذهبيّتها متدرّجةً إلى الألوان الخفيفة للبَشَرات الوردية والعاجية ، فضلاً عن التأثير الآسر لتموّجات ألوان الثياب ، كما يشدّ انتباهنا الضوء الدُّرّي الذي يغشّي اللوحتيْن فيُضفي عليهما ألقاً متفرّداً ، على حين يتجلّى انسياب فرشاة تييبولو الطليق بوضوح في خطوطه المحوّطة القوية . وتكاد الشخوص وغيرها تبدو في لوحة اللقاء وكأنها منطلقة من صدر السماء وصفحة البحر ، وقد انبثقت الرايات والحراب وشعارات الرّنوك من الأرض ومن السفينة صوب الفضاء . ويُضفي مقدّم السفينة الخشبيّ الضخم المشكّل على هيئة محارة ، وكذا التمثال الخشبيّ لپوسيدون إله البحر النافر منها التوازن المنشود على اللوحة ، ونكاد نسمع بعيوننا صوت النفخ في الأبواق غليظاً يقتحم مناخ اللوحة ليُلفت أنظارنا إلى وقائع المشهد . وقد أطلق الفنان دعابة طريفة حين كَسَا كليوپاترة ثوباً من أزياء القرن الثامن عشر ، على حين طوّق أنطونيو بُشكّة عصره الحربية ، محاولاً الجمع في هذا المشهد بين طُرز متباينة من عصور مختلفة . وتبدو كليوپاترة في لوحة المأْدبة عارية الصدر نافرة النّهدين ، تزيّن جيدها وشعرها كوكبةٌ من عقود الدرّ العاجية اللون ، بينما يبدو وجهها ذا فم صارم الشفتيْن واسع العينين تسرح منهما نظرات تتجاوز المكان وكأنهما تفكّران في تطلّعاتها الطموحة غير المحدودة . ولم يفت تييبولو أن يصوّر نفسه بين المدعوين في لوحة المأْدبة وقد ارتدى زيّا غريباً . لقد تضافرت جميع هذه العناصر السابق ذكرها في اللوحتين لاستعراض براعة الفنان في فن الزخرفة حتى غدت كل لوحة منهما وكأنما هي مشهد أوپرالي خيالي وقد تجمّدت حركته بغتة . وتعدّ هاتان اللوحتان آخر أصداء تصوير طراز الروكوكو الذي احتفظ به الزمن لنا في مدينة البندقية . أما السقف فتغشّيه زرقة السماء الرقيقة التي يتوسّطها البطل الأسطوري بليروفون محاولاً العروج إلى مقر الآلهة ممتطياً صهوة الجواد پيجاسوس المجنّح . وكان تييبولو قد رسم موضوع « المأْدبة » من قبلُ في لوحة يحتفظ بها الناشونال جاليري بملبورن في أستراليا (لوحة ١٣٠) ، ثم عاد ورسمها من جديد علي الوجه الأكمل الذي تبدو به اليوم في قصر لابيا .

هكذا ذاع صيت تييبولو وانتشر مع اقترابه من منتصف عمره ، إذ غدت إنجازاته بحق نقطة تحوّل في فن التصوير التشخيصي بأوربا ، فإذا الأمير الأسقف كارل فيليپ فون جريفنكلاو حاكم ڤورتزبورج بإقليم فرانكونيا يعهد إليه بأن يزيّن بفريسكاته قاعة القيصر الرئيسة وسقف الدَّرج الكبير لقصره الشامخ الذي شيّده المعماري بالتازار نويمان وتبلغ مساحته حوالي ألف وثمانمئة وثلاثين متراً مربّعاً (لوحات ١٣ ، ١٣٢ ، ١٣٣) . ولم يسبق قط أن تمخّض التقاء معمار الروكوكو الألماني بالمزخرف البندقي الأكبر عن مثل هذا البهاء الرائع الذي أسفرت عنه هذه التجربة ، فإذا بمقلّديه يتكاثرون في كافة أرجاء أوربا . وقد عكف تييبولو على هذه المهمّة من عام ١٧٥٠ إلى عام ١٧٥٣ بصحبة ولديه چيان دومينيكو ولورنزو اللذيْن عملا مساعدين له بعد أن لقنا أسلوبه وتدرّبا في أحضان مدرسته .

وكما كان التعاون بين المعماري نويمان وفنان المنحوتات الجصّية أنطونيو بوسّي Bossi خلاّقاً مثمراً شمخت سماء تييبولو فوق الدَّرج الكبير المزدوج المؤدي إلى الشرفة الرئيسة (لوحة ١٣٣) منطوية على موضوع انتصار أپوللو إله الشمس ولوحاته الأربع الخالدات عن أركان العالم الأربعة : أفريقيا وآسيا وأوربا وأمريكا التي تحتشد برموز هذه القارات وسكانها وبحاشية الأمير الأسقف ووزرائه وقادة جيشه والمعماري نويمان وپورتريه تييبولو وابنه چيان دومينيكو (لوحات من ١٣٤ إلى ١٤٥) .



لوحة ١٢٧. تييبولو وجيرولامو منجوتسي كولونا: قاعة الرقص والولائم. قصر لابيا. البندقية



لوحة ١٢٨. تييپولو: لقاء كليوپاترة وأنطونيو. قصر لابيا. البندقية



لوحة ١٢٩. تييبولو: مأدبة كليوپاتره وأنطونيو. قصر لابيا. البندقية



لوحة ١٣٠. تييبولو: مأدبة كليوپاترة لمارك أنطونيو. الناشونال جاليري. ملبورن.

لوحة ١٣١. بالتازار نويمان: قصر الأمير – الأسقف. ڤورتزبورج



لوحة ١٣٢. بالتازار نويمان: واجهة قصر الأمير – الأسقف. ڤورتزبورج



لـوحة ١٣٣. تيبولـو: الأوليمـپوس والقارات الأربع. السقف فوق دَرَج قصر الأمـير - الأسقـف. ڤـورتزبـورج



لوحة ١٣٤. تييبولو: القارات الأربع. قارة أفريقيا. رمز قارة أفريقيا تعتلي جملا أمام خيمة في الصحراء. سقف قصر الأمير - الأسقف. ڤورتزبورج

لوحة ١٣٥أ. تييبولو: القارات الأربع. قارة أفريقيا. تاجران شرقيان إلى جوار لفائف الأقمشة. سقف قصر الأمير – الأسقف. ڤورتزبورج





لوحة ١٣٥ب. تييبولو: القارات الأربع. قارة أفريقيا. جمل ذو سنمين تكسوه سجادة، إلى جوار نعامة وقرد. وتاجر شرقي يعرض قلائد اللؤلؤ على تاجرين من الغرب. سقف قصر الأمير – الأسقف. ڤورتزبورج



لوحة ١٣٦. تييبولو: القارات الأربع. قارة أفريقيا. إله النيل وطائر البجع. سقف قصر الأمير - الأسقف.

لوحة ١٣٧. تييبولو: القارات الأربع. قارة آسيا. يبدو رمز آسيا أمام مسلّة، ويذهب البعض إلى أنها مريم البتول بعد انتصارها على الإلهة أرتميس إفسوس الوثنية التي استلقت كسيرة بعد هزيمتها. ويبدو أحد الحرفيين وراء لوحة عليها نقوش بحروف مجهولة الأصل بالحفر الغائر. سقف قصر الأمير - الأسقف. ڤورتزبورج





لوحة ١٣٩. تييبولو: القارات الأربع. قارة آسيا. العمال والعبيد. سقف قصر الأمير - الأسقف. ڤورتزبورج



لوحة ١٣٨. تييپولو: القارات الأربع. مواطن أسيوي يمتطي فيلاً. والراجح أن نظر تييپولو لم يقع قط على فيل حقيقي، حيث نتبيّن خياله الواسع في رسم أنيابه وأذنيه وخرطومه. سقف قصر الأمير – الأسقف. ڤورتزبورج



لوحة ١٤٠. المعماري نويمان والمصوّر تييبولو، والمثّال بوسّي: دَرَج قصر الأمير – الأسقف تزيّنه المنحوتات الجصيّة، وتحمّل سقفه لوحة قارة أوربا الفريسك. قصر الأمير – ڤورتزبورج



لوحة ١٤١. تييبولو: القارات الأربع. قارة أوربا. رمز أوربا إلى جوار الثور (الإله چوبيتر) الذي اختطفها تعطي الفرقة الموسيقية إشارة البدء بالعزف، مشيرة بعصاها إلى كل ما يخضع لسلطانها من أمم في أنحاء الدنيا فوق كرة أرضية مصغّرة. سقف قصر الأمير - الأسقف. ڤورتزبورج



لوحة ١٤٣: تييبولو: القارات الأربع. قارة أوربا. پورتريه الفنان تييبولو وابنه دومينيكو وسط لوحة أوربا. سقف قصر الأمير - الأسقف. ڤورتزبورج



لوحة ١٤٢. تييبولو: القارات الأربع. قارة أوربا. الفرقة الموسيقية في انتظار إشارة بدء العزف من رمز «أوربا». ويبدو المهندس بالتازار نويمان بزيّه العسكري جالساً أدنى منصّتها فوق ماسورة مدفع ميداني وإلى جواره كلبه الأثير. سقف قصر الأمير - الأسقف. ڤورتزبورج



لوحة ١٤٤أ. تييبولو: القارات الأربع. قارة أمريكا. سقف قصر الأمير – الأسقف. ڤورتزبورج



لوحة ١٤٤ ب. تييبولو: القارات الأربع. قارة أمريكا. تفصيل. رمز أمريكا. سقف قصر الأمير - الأسقف. ڤورتزبورج



لوحة ١٤٥. تييبولو: القارات الأربع. قارة أمريكا. صيد الزواحف وغريب الحيوان وجمع عسل النحل. سقف قصر الأمير - الأسقف. ڤورتزبورج

لقد هيّأت عبقرية المعماري بالتازار نويمان لتييبولو الإطار النموذجي الذي لم يظفر بمثله طيلة سنوات حياته ، حيث قدّم أروع مشاهده المصوّرة الموحية بسيمفونية من البهاء الآسر ، على حين يؤدي الشخوص أدوار الربط بين هذه المشاهد ، فإذا نحن أمام لوحات بَهجَة ناعمة تثير دهشتنا ورضاءنا في آن معاً . ولا تعدّ هذه اللوحات أعظم أعمال تييبولو فحسب بل هى النموذج المثالي لروح الركوكو الأوربي الزخرفية .

وفي القاعة الإمبراطورية التي تسرد تاريخ الإمبراطور فردريك باربا روسّا الذي ينحدر الأمير ـ الأسقف من سلالته تطغى المشغولات الجصيّة ذوات اللونين الأبيض والذهبي مع طبقات رقيقة من الألوان الشفافة على السقف والجدران . وقد تناول تييبولو في هذه القاعة ثلاثة موضوعات أساسية تترابط ببعضها البعض من خلال سلسلة من الشخوص الثانوية صوّرها بأسلوب مخادعة البصر حول عناصر القاعة المعمارية . ففي أعلى القاعة رسم الفنان فوق مساحة بيضاوية لوحة انتصار فردريك باربا روسّا أمام مركبةأبوللو إله الشمس مباشرة ، وعلى الجانبين رسم مشهد تقلّد الأمير ـ الأسقف مهام منصبه ، ثم مراسم زفاف فردريك وبياتريس البرجندية (لوحات ١٤٦) . ولم يكن غريباً على تييبولو أن يجعل الأمير ـ الأسقف هو الذي يرعى مراسم العرس الذي وقع منذ أكثر من خمسمائة عام ، فكما سبق القول لم يكن للأمانة التاريخية عند تييبولو أهمية ما ، فليست الخلفية والموضوع سوى ذريعتين لرسم لوحة زخرفية مُبهجة ، كما عُدّ رسمه لمعاصريه متسربلين بأزياء تنتمي إلى عصر سابق ابتكاراً رائعاً آنذاك ظفر من ورائه بمزيد من إعجاب رعاته النبلاء . لقد أعاد تييبولو صياغة التاريخ من جديد في أبّهة مهرجانية فائقة الروعة والجلال ، فاحتشد المشهد بمواكب حَمَلَة السيوف والنساء والوصفاء إلى أن يبلغوا دَرج الهيكل حيث نرى الإمبراطور فردريك راكعاً إلى جوار عروسه ، وعلى مقربة منهما التاج موسّداً فوق وسادة ، ومن حوله الأعلام والبيارق والقفازات والدروع المذهّبة والكلاب . وما تلبث هذه التفاصيل المثيرة أن تنصدع وينطفىء بريقها بمجرد اقترابها من أبهة عباءة الملكة الزرقاء الفضفاضة التي تعلوها « الياقة » المطوّقة للعنق المشكّلة من قماش مُنَشًّى « مكشكش » ناصع البياض مما يُبرز جمال شعرها الأشقر المرصّع باللآلىء ووجهها الهادئ السمات . وعلى حين يمثّل هذا الشكل الوقور للملكة ذات العباءة الزرقاء وطوْق الرقبة الأبيض واللّمسات المذهّبة « بطلة » المشهد التي زوّدها تييبولو بهذا الجلاء والبهاء بينما هى في واقع الأمر امرأة مغمورة في التاريخ الألماني ، تضاءل دور الإمبراطور فردريك باربا روسّا ليصبح مجرد الرفيق المزامل « للپريمادونا » التي من أجلها شيّد تييبولو هذا المسرح كله كي تهمين عليه هيمنة تامة .

ولم يحدث بعد ذلك قط أن حوّر تييبولو التاريخ ليبدو في مثل هذه الرواية الملفّقة الفائقة الجمال المُطْنبة في الخيال الجرئ المجافي للواقع والخالية من أي مضمون ، ومع ذلك فهى تكوين فني شائق أخّاذ دقيق التنفيذ ، حيث نشهد شخوصاً مرسومة وفقاً للنسب المألوفة ، محفوفة بالأبهة الجديرة بقاعة القيصر لكى تؤدّي دورها المهرجاني فوق كورنيش يرتفع عن مستوى نظر المشاهدين يطوينا في حلم متدفّق ، مصوّراً الحياة لا كما هى في الواقع وإنما كما شاء لها الفنان أن تكون .

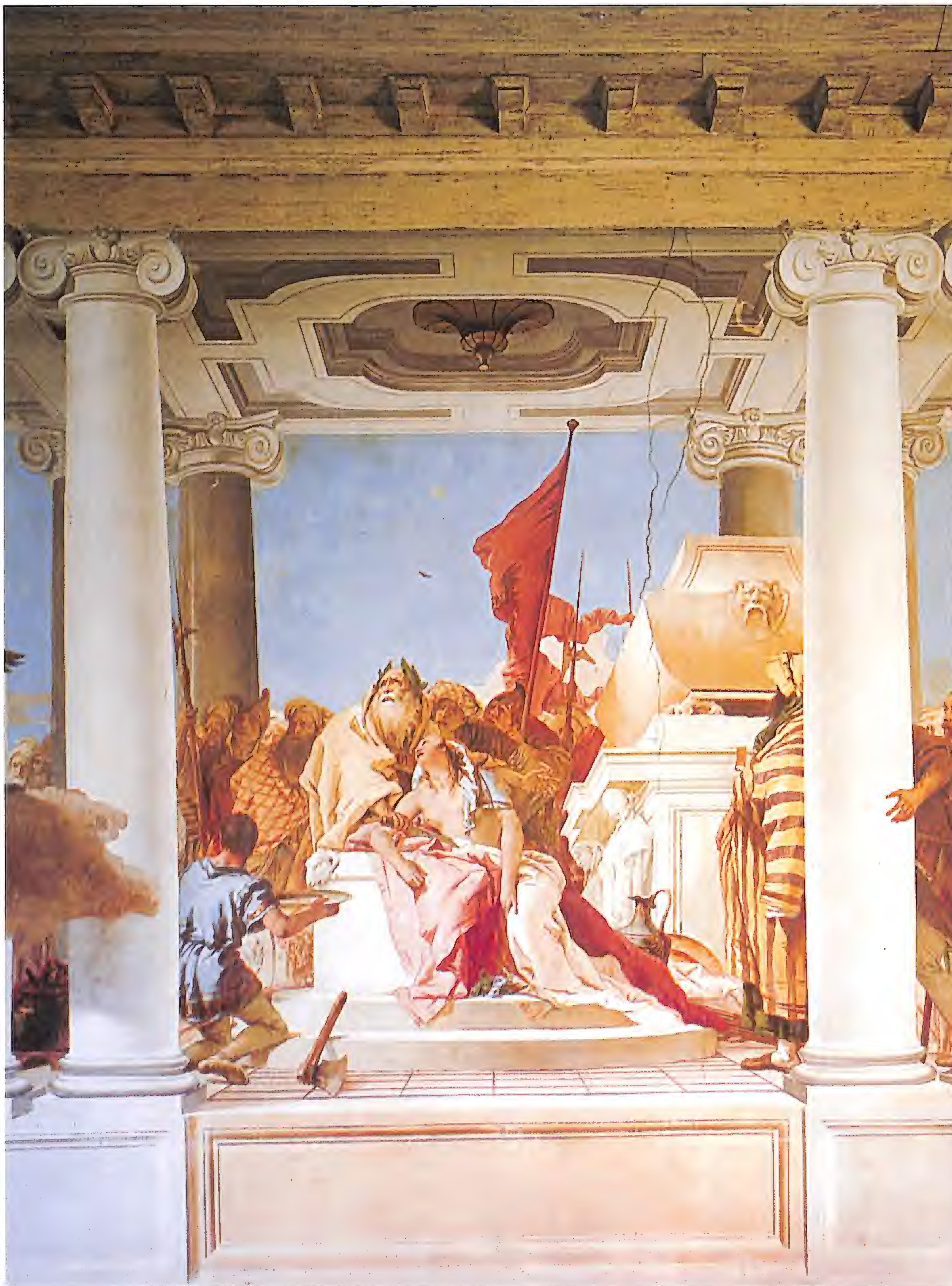
ولقد حققت أعمال تييبولو في ڤورتزبورج شهرة واسعة له وثراءً وفيراً ، فعاد من ثم أدراجه مع ولديه إلى البندقية . ومنذ عودتهم كوّنوا فريقاً فنياً متآلفاً على نحو ما كانت عليه الحال سابقاً خلال العصر الذهبي للفن . ولم يكفّ رعاة الفن عن تكليف تييبولو بالمهام الفنية ، ففي عام ١٧٥٤ بدأ في زخرفة سقف كنيسة سانتا ماريا دلّلاپييتا ، ثم انتقل إلى زخرفة ڤيلا سوديريني في نيرڤيزا إلى أن ظهر فجأة في ڤيلا روتوندا (ڤالمارانا حالياً) التي شيّدها المهندس پالاديو في القرن السابع عشر عام ١٧٥٧ بالقرب من ڤتشنزا فزوّد قاعات أربع منها بتصاويره الزخرفية خصّ إحداها بمشاهد من ملحمة « الإنيادة » ، وخصّ قاعة أخرى بمشاهد من ملحمة « الإلياذة » مثل لوحة « التضحية بإفيجينيا »[٢٦] (لوحة ١٤٧) ، ولوحة « منيرڤا تحول دون آخيل والفتك بأجاممنون » (لوحة ١٤٨) ، ولوحة « البطل أينياس يقدّم إبنه أسكانيوس في هيئة كيوپيد إلى ديدو ملكة قرطاج » (لوحة ١٤٩) ، كما خصّ قاعة أخرى بمشاهد من قصة « أورلاندو غاضباً » لأريوستو ، ثم قاعة رابعة لقصة « تحرير أورشليم » لتاسو .

وإذ لم تسنح لتييبولو فرصة أخرى مثل تلك التي سنحت له في قصر ڤورتزبورج ، اقتنص فرصة اضطلاعه بزخرفة ڤيلا ڤالمارانا كي يطوّر أهدافه محاولاً ربط المشاهدين ربطاً مباشراً بصوره ذوات اللحظات المأساوية مثل لوحة « التضحية بإيفيجينيا » ، ذلك الموضوع الفني الشائع خلال القرن الثامن عشر . ومع أن تييبولو قد عُني عناية فائقة بالتعبير عن جمال الفتاة وبراءتها وتعاستها إلا أنه اهتم أيضاً بتسجيل الحركة المقيّدة المكبوحة الجامدة في مكانها[٢٧] ، ولما كانت الأسطورة تذهب إلى أن التضحية بها لم تتمّ ، فقد رأيناه يسجّل لحظة وقوع المعجزة عندما تتجلّى الربّة أرتميس للأميرة البائسة قبل أن يحزّ سكين الكاهن عنقها . لقد ساقنا تييبولو سوْقاً إلى نهاية المأساة فإذا بنا ـ شأننا شأن إيفيجينيا ـ ننجو من بلاء الكارثة . وكانت لوحة « التضحية بإيفيجينيا » بمثابة طعنة موجّهة إلى تيار الكلاسيكية المحدثة الصّاعد ، أو بمثابة لطمة تحدٍّ جريئة على يد أحد عباقرة طراز في سبيله إلى الأفول ، مالبث أن انهزم مع عام١٧٥٧ . وفى النهاية استعادت إيطاليا رُشدها ، وغدت أكثر الدول إعلاء لشأن تييبولو المزخرف السّاحر الى أن انطفأت شعلته برحيله .

وعلى الرغم من أن أهداف تييبولو قد نالها بعض التغيير على امتداد عمره إلا أن العناصرالأساسية لأسلوبه بقيت كما هى ، فمازلنا نستمتع بقدراته الفذّة على مخادعة البصر ، وبتركيزه الذي ألفناه على بطلة الموضوع المصوّر ، ثم على نفس الجو الخيالي الحالم الذي انفرد به وطالما استخدمه في أعماله الزخرفية السابقة ، على نحو ما نرى في لوحة « الإسكندر وقمبيز في مرسم الفنان أپيلليس » (لوحة ١٥١ أ ، ب ، ج) ، ولوحة « الإسكندر يطلق سراح أم الملك دارا وأسرتها » (لوحة ١٥٢أ ، ب) ، ولوحة زنوبيا [الزباء] ملكة تدمر وهي تدير المعركة ضد الفيالق الرومانية وتصدر توجيهاتها لقادة جيشها » (لوحة ١٥٣ أ ، ب) ، ولوحة « رقصة المِينْويتْ »[٢٨] (لوحة ١٥٤) .



لوحة ١٤٦. تييبولو [بمشاركة ابنه دومينيكو] حفل زفاف فردريك بارباروسَا وبياتريس البرجندية. قصر الأمير - الأسقف. ڤورتزبورج



لوحة ١٤٧. تييبولو: التضحية
بإيفيجينيا. ڤيلا ڤالمارينا. ڤتشنزا



لوحة ١٤٨ . منيرڤا تحُول دون أخيـل والفتـك بأجامنون. ڤيـلا ڤالمارينـا. ڤتشنـزا



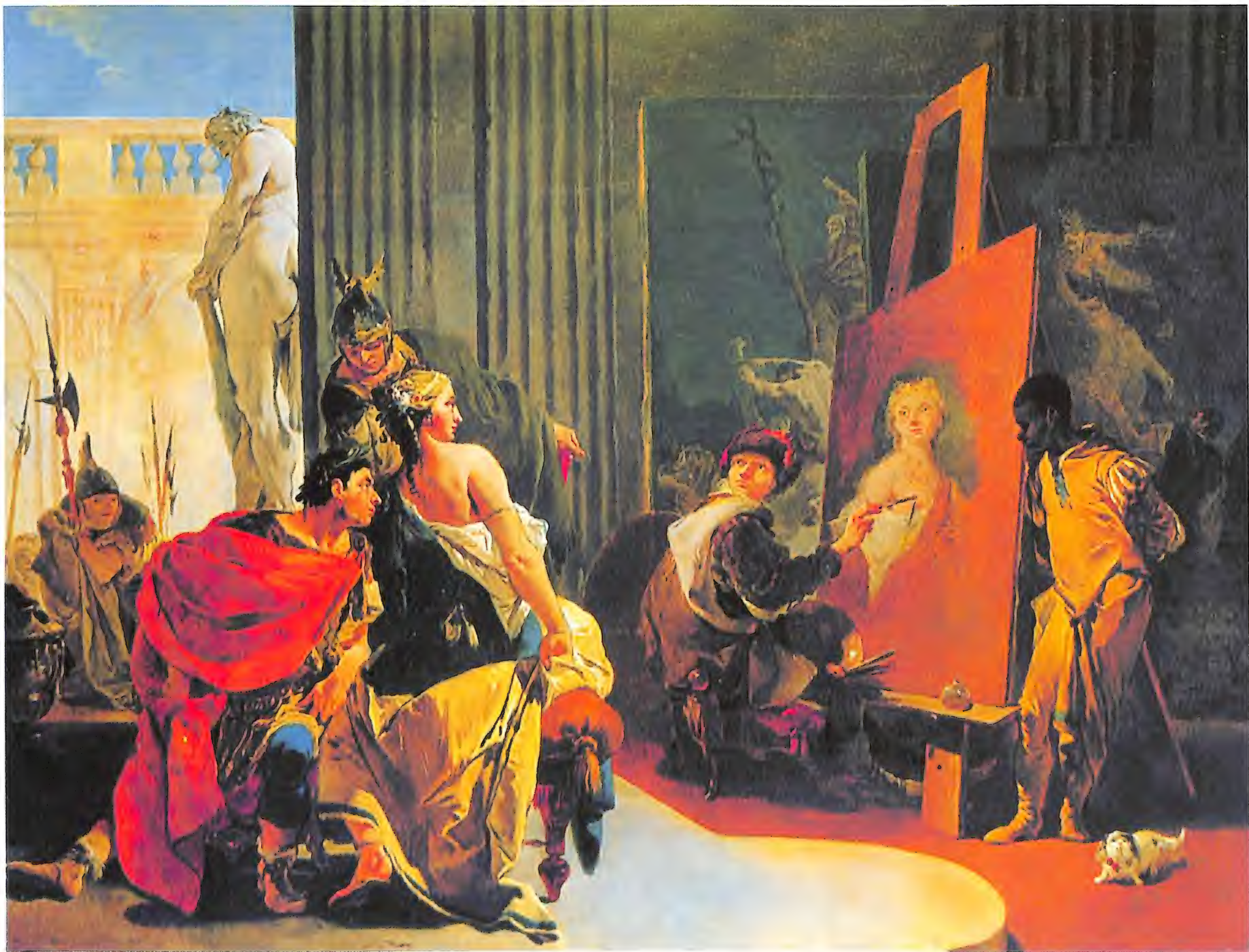
لوحة ١٤٩. تييبولو: البطل آينياس يقدّم إبنه أسكانيوس في هيئة كيوپيد إلى ديدو ملكة قرطاج ڤيلا ڤالمارينا. ڤتشنزا



لوحة ١٥١ أ. تييبولو: الإسكندر وقمبيز في مرسم الفنان آبيلليس. تفصيل



لوحة ١٥١ ب. تييبولو: الإسكندر وقمبيز في مرسم الفنان آبيلليس. تفصيل



لوحة ١٥٠. تييبولو: الإسكندر وقمبيز في مرسم الفنان آبيلليس. متحف الفنون الجميلة. مونتريال



لوحة ١٥٢ ب. تييبولو: الإسكنـــدر يطلق سراح أم الملك دارا. تفصيـــل



لوحة ١٥٢ أ. تييبولو: الإسكندر يطلق سراح أم الملك دارا. ڤيلا كوردلّلينا. مونتيكيو.





لوحة ١٥٣ أ. تييبولو: زنوبيا ملكة تدمر تدير المعركة ضد الفيالق الرومانية، وتصدر توجيهاتها لقادة جيشها. الناشونال جاليري. واشنطن

لوحة ١٥٣ ب. تييبولو: زنوبيا ملكة تدمر. تفصيل



لوحة ١٥٤. تييپولو: رقصة المِينُويِتْ. متحف اللوفر.

كذلك واصل تييبولو استخدام الأسلوب الروبنزي في الوقت الذي عادت دوائر التنوير إلى أسلوب الفنان پوسان على نهج مانشاهده في لوحة « ڤينوس في المرآة » (لوحة ١٥٥) ، ولوحة « چوپيتر وداناي » (لوحة ١٥٦) ، ولوحة « ڤينوس والزمن » (لوحة ١٥٧) ، ولوحة نيتون ربّ البحار يهدي رمز مدينة البندقية كنزاً » (لوحة ١٥٨ أ ، ب) ، ولوحة « انتصار زفيروس وفلورا » (لوحة ١٥٩) ، ولوحة « عيد الفلوراليا أو مملكة فلورا » (لوحة ١٦٠) . وفلورا هي ربّة الربيع والزهور والحدائق عند الرومان تقابلها كلوريس عند الإغريق . ويقال إنها كانت في الأصل عاهرة تخلّت عن ثروتها الضخمة التي جمعتها من ممارسة الدعارة بعد تقاعدها لصالح الشعب الروماني الذي انبرى يكرّمها سنوياً بإقامة احتفال كبير يحمل اسمها . وكان تاتيوس ملك السابين أول مَن شيّد لها معبداً في مدينة روما ، وجاء في بعض الأساطير أنها تزوّجت زيفيروس إله الريح الذي كرّسها ربّة موشّحة الجسد بالزهور ، كما كانت تبدو في صورها ذات شباب خالد . وكانت طقوس هذا العيد تقام في روما تحت اسم « الفلوراليا » حيث تُقدَّم فيه مشاهد داعرة تغلي بشتيّ ألوان المجون والفجور . ويُروَى أن السنسور كاتو عضو الشيوخ المشهور قد حضر ذات مرة أحد هذه الاحتفالات ، وحين لاحظ أن تواجده المهيب قد أحرج الجمهور وأربك الممثلين والممثلات غادر المكان منسحباً يواكبه تصفيق الجمهور أثناء خروجه تقديراً لتصرّفه هذا لإعطائهم حرية العبث علي هواهم . وتبدو فلورا في لوحة تييبولو مستلقية فوق عربة يجرُّها ولدان الحب المجنّحون ، تتقدّمها راقصةٌ وتتبعها مغنّيةٌ وضاربةٌ علي الدفّ ، ويحلّق كيوپيد إله الحب فوقها ، بينما يتسابق القادة علي تقديم باقات الزهور إليها . وكان راعي الفن الكونت برول Brül الألماني قد عهد إلى تييبولو في عام ١٧٤٣ ـ عن طريق وسيط يُدعى ألجاروتي ـ برسم هذه اللوحة التي تتوسّطها نافورة بديعة كانت بقصر الكونت ، نحتها الفنان الإيطالي لورنزو ماتييلّلي . وما إن فرغ تييبولو منها حتي نقلها بعد عام واحد إلى درسدن ، ثم انتقلت إلى حوزة أوغسطس الثالث ملك پولنده . ولمّا كان الوسيط ألجاروتي مولعاً بفن التصوير الفرنسي ، فقد جاءت هذه اللوحة بناء على توصيته متأثّرة بروح التصوير الفرنسي إلي حد بعيد .

على أن تييپولو لم يتوقف عن تصوير الموضوعات التوارتية والمسيحية مثل لوحة « جمع المَنّ » (لوحة ١٦١) ، ولوحة « ظهور الملاك لساره ولزوجها إبراهيم (لوحة ١٦٢ أ ، ب) ، ولوحة « التضحية بإسحاق (لوحة ١٦٣) ، ولوحة « ظهور الملاك لهاجر وطفلها اسماعيل في البريّة » (لوحة ١٦٤) ، ولوحة « موسى يرفع حيّة من نحاس بعد وضعها على راية »[٢٩] (لوحة ١٦٥) ، ولوحة « سالومي تشهد قطع رأس يوحنا المعمدان (لوحة ١٦٦) . وكان هذا القديس قد لام هيرودس ملك اليهود علي زواجه بهروديا امرأة أخيه فنقمت عليه وحثّت ابنتها سالومي علي أن ترقص أمام الملك الذي كان معجباً بها لكى تطلب منه رأس يوحنا المعمدان فاستجاب لطلبها وقدّم إليها رأسه في صحن .

وانكبّ تييپولو يعمل في لوحاته الزخرفية ذات المقياس الكبير بهمّة ونشاط وبراعة متنقّلاً ما بين قصر كا ـ رتزونيكو بالبندقية وقصر كانوسا بڤيرونا . وكان آخر عمل اضطلع به في إيطاليا هو زخرفة سقف

لوحة ١٥٧ . تييپولو : ڤينوس والزمن . الناشونال جاليري بلندن



لوحة ١٥٥. تييبولو: ڤينوس في المرآة. مجموعة خاصة. ميلانو



لوحة ١٥٦. تييبولو: چوپيتر وداناي. معهد تاريخ الفنون. ستوكهولم



لوحة ١٥٨. تييبولو: نپتون إله البحار يُهدي كنزاً لرمز مدينة البندقية (تفصيل). قصر الدوج. البندقية

لوحة ١٥٨. تييبولو: نپتون إله البحار يُهدي كنزاً لرمز مدينة البندقية (تفصيل). قصر الدوج. البندقية





لــوحة ١٥٩. تيبولــو:
انتصـــار زفيروس وفلورا.
كا - رتزونيكــو. البندقية



لوحة ١٦٠. تييبولو: عيد الفلوراليا (أو انتصار فلورا ربّة الربيع). متحف الفنون الجميلة. سان فرنسيسكو



لوحة ١٦١. تييبولو: جمْعُ المنّ
كنيسة أبرشية ڤيـرولا نوڤـ




لوحة ١٦٢ أ، ب. تييبولو: ظهور الملاك لساره ثم لإبراهيم. قصر أوندين. البندقية



لوحة ١٦٣. تييبولو: التضحية باسحاق. الأوسبيتاليتو بالبندقية





لوحة ١٦٤. تييبولو: ظهور الملاك لهاجر وطفلها إسماعيل في البريّة. سكولا سان روكو. البندقية



لوحة ١٦٥ أ، ب. تييبولو: موسى يرفع حيّة من نحاس لبني إسرائيل. متحف الأكاديميا بالبندقية



لوحة ١٦٦. تييپولو: سالومي تشهد قطع رأس يوحنا المعمدان. كاپيلا لوكيونى. برجامو

ڤيلا بيزاني في سترا Strà (لوحة ١٦٧) الذي فرغ منه عام ١٧٦٢ ، وكان موضوعه بطبيعة الحال أن جنّة الفردوس هى مآلنا جميعاً وبصفة خاصة مآل أفراد أسرة بيزاني . فلم يقتصر تييبولو في الإعلاء من شأنهم على استخدام رموز النصر المألوفة بل لجأ إلى تصوير أفراد الأسرة بأشخاصهم منفرجي السيقان يعتلون السّحب يواكبهم رمزا الفضيلة والفنون ، على حين تُبوّق رمز الشهرة بنفيرها في منتصف المشهد الترنيمة الأخيرة في لحن الروكوكو ، محاولةً لمّ الشّمل في آخر محاولة لاستنهاض ما كان يُعدّ آنذاك قمة العبث . وتكشف أعماله الأخيرة عن نزوعه نحو الألوان الرقيقة ترسمها يدٌ راعشة وفق ما نلحظ في لوحة« عبور العائلة المقدسة إحدي البحيرات أثناء هروبها إلي مصر في قارب يقوده ويرعاه ملاكان مجنّحان » (لوحة ١٦٨) . وعندما استدعى كارل الثالث ملك إسپانيا تييپولو لتزيين جدران القصر الملكي بمدريد كان الملل قد بدأ يتسرّب إلى نفسه على الرغم من أنه قد استخدم فرشاته ببراعة مذهلة لم يزعزعها كرّ الأيام ، غير أن جاذبية التعبير التي عهدناها منه في ڤورتزبرج ما لبثت أن خذلته (لوحة ١٦٩ ، ١٧٠) . ومات تييپولو عام ١٧٧٠ بعد أن سما بفنه إلى الذّرى خلال حقبة أوج طراز الروكوكو في النصف الأول من القرن الثامن عشر .

وإلى جوار زخارفه الخالدة الشهيرة في شتّى القصور ولوحات الهياكل في مختلف الكنائس رسم تييبولو العديد من البورتريهات المتخيّلة لصبايا حسناوات أسند إليهن أدواراً تميّزهن مثل لوحة « الحسناء ذات المروحة والمعتمرة بالقبّعة المثلّثة الأركان » (لوحة ١٧١) ، ولوحة « الحسناء عازفة الماندولين » (لوحة ١٧٢) ، ولوحة « الحسناء والببغاء » (لوحة ١٧٣) ، كما رسم رؤوساً لشخوص شرقية (لوحة ١٧٤) والعديد من « الرؤوس الخيالية » Teste di fantasia (لوحة ١٧٥) . وأبدع عدداً غفيراً من العجالات التخطيطية (لوحات ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨) والرسوم غير المكتملة .

وقد ظهرت صور تييپولو المطبوعة بطريقة الحفر الحمضي Aqua Forti على النحاس التي ضمّنها مجموعتين هما «**الدعابات والنزوات Caprice e scherzi**» في أربعينات القرن الثامن عشر ، وتميّزت بالمهارة الفائقة والخيال الخصيب (لوحات ١٧٩ ـ ١٨٠) . وقام زانيتّي Zanetti الخبير الذوّاقة الذي لعب دوراً رئيساً في النهوض بفنون البندقية وثقافتها خلال هذا القرن بنشر عدد من الصور في عام ١٧٤٣ لعدد من الفنانين من بينها عشر صور من مجموعة « النزوات



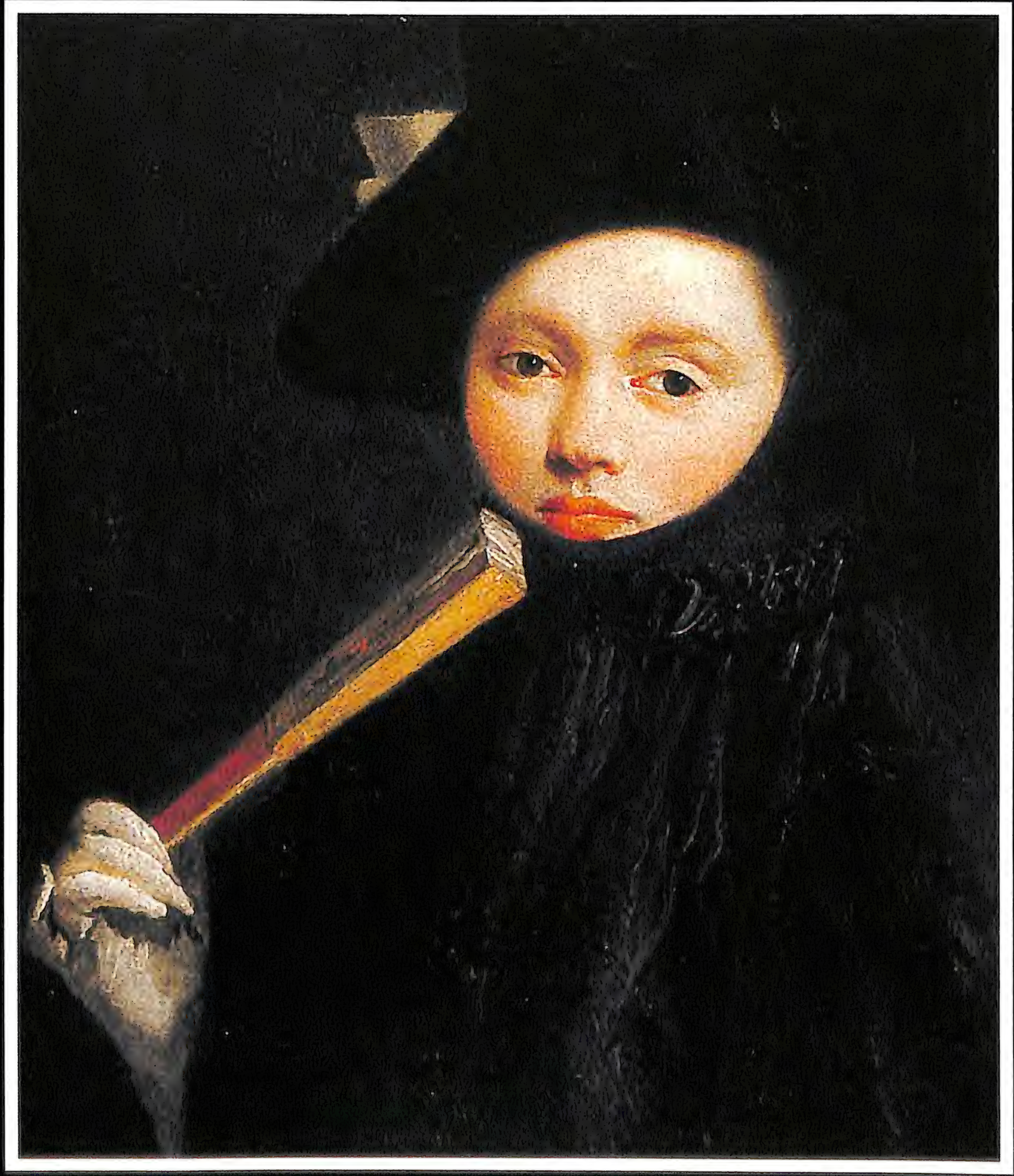
لوحة ١٦٧. تييبولو: تأليه أسرة بيزاني. ڤيلا بيزاني. سترا

Caprici لتييپولو . غير أن هذه الصور لم تظفر بالتقدير الجدير بها إلا مع نهاية القرن التاسع عشر ، ثم في منتصف القرن العشرين حين أقيم معرض شامل لأعمال تييپولو عام ١٩٥١ في مدينة البندقية ضمّ عددا من صوره المطبوعة بطريقة الحفر من المجموعة المسمّاه « بالدعابات » وتلك المسمّاه « بالنزوات » .

وتكشف « الدعابات » عن أسلوب شديد التنوّع مما يجعلنا نفترض أنها رُسمت على امتداد سنين طويلة استغرقت السنوات الثلاثين الأخيرة من حياته . وقد تميّزت المرحلة الأخيرة من « الدعابات » بخطوطها المتكسّرة الراجفة والمنقّطة . ومن العسير الوقوف على الأفكار التي كانت تراود تييپولو وهو يرسم لوحات الدعابات والنزوات بما تضم من شؤون غريبة وإلهات عاريات وسحَرة وحيوانات خرافيّة وجماجم وعظام . وأغلب الظن أنها شطحات يحاور الفنان نفسه من خلالها ، فليس ثمة ما يريد الفنان إفشاءه أو الكشف لنا عنه ، ولا ننسى أن ما كان يُطلق عليه اسم « الموضوعات السوداء » مثل السّحر ، كان بدعة العصر خلال القرن الثامن عشر سواء في الأدب أو المسرح ، فجاءت لوحات « الدعابات والنزوات » انسياقاً وراء هذا التيار السائد . وما من شك في أن ثمة صلة تربط بين مجموعتيْ الدعابات والنزوات ، وإن تميّز كلٌ منهما بخاصيّته . وقد أثّرت هاتان المجموعتان علي العديد من فناني القرن الثامن عشر مثل فراجونار ودوميبه في فرنسا ، وجويا في إسپانيا الذي قدّم لنا بدوره « نزواته » المرتبطة بهذا الاتجاه نفسه .



لوحة ١٦٨. تييبولو: عبور العائلة المقدسة
إحدى البحيرات أثناء هروبها إلى مصر
في قارب. المتحف القومي بلشبونه



لوحة ١٧١. تييبولو: الحسناء المعتمرة بالقبّعة المثلّثة الأركان تحمل مروحة. الناشونال جاليري. واشنطن



لـوحة ١٦٩. تييبولو: أمجـاد إسبانيـا. القصر الملكي بمدريد



لوحة ١٧٠. تييبولو: أمجاد إسبانيا. القصر الملكي بمدريد



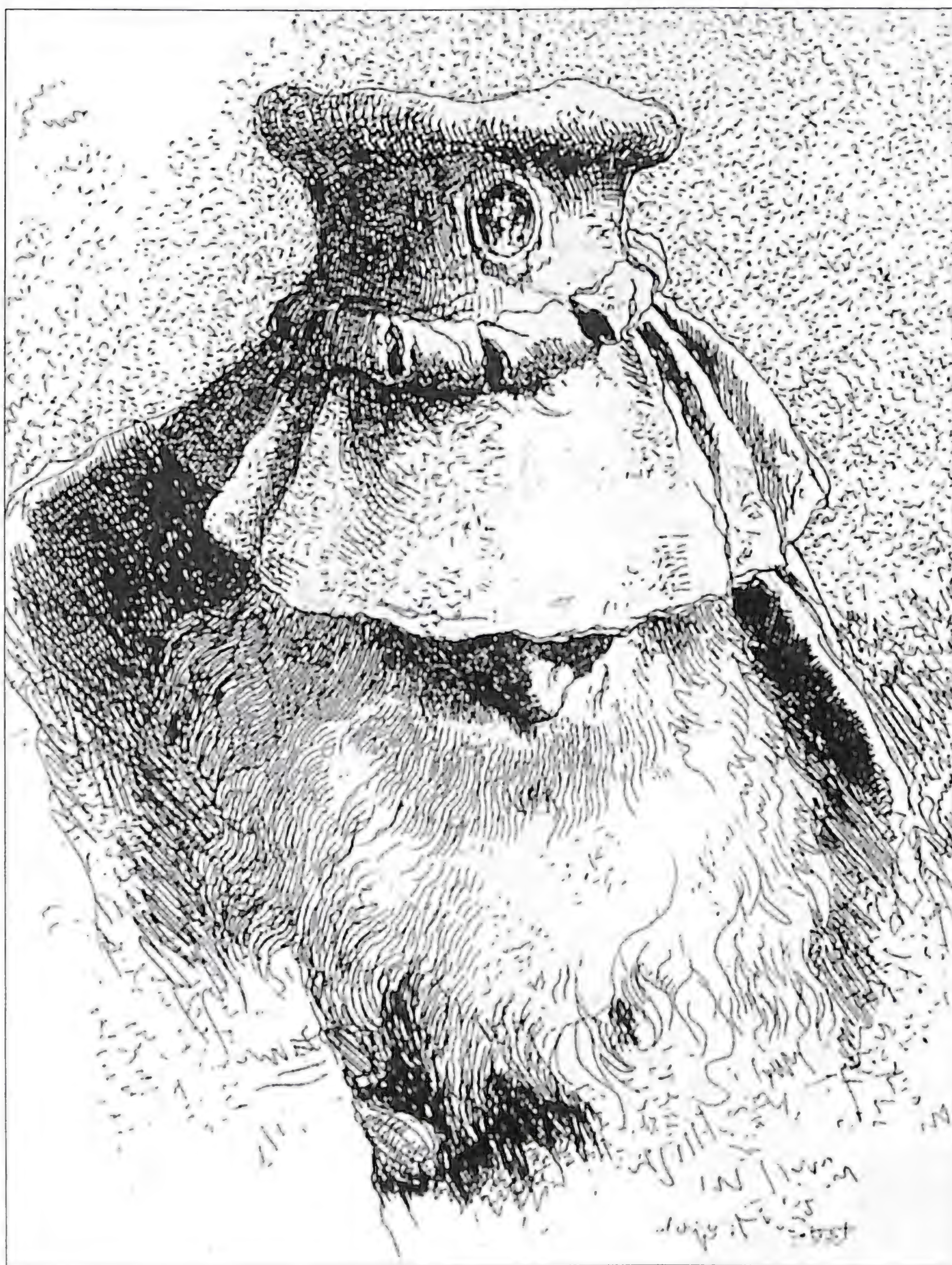
لوحة ١٧٢. تييپولو: حسناء تعزف الماندولين. متحف الفنون. ديترويت



لوحة ١٧٣. تييبولو: الحسناء والببغاء. المتحف الأشمولي. أكسفورد



لوحة ١٧٤. تييبولو: رأس رجل شرقي. متحف الفنون الجميلة. سان دييجو



لوحة ١٧٥. تييبولو: رأس خيالي لشيخ ملتح يرتدي قلنسوة من اللبّاد



لوحة ١٧٦. تييبولو: الأفّاق. متحف قطالونيا للفنون الجميلة. برشلونه



لوحة ١٧٧. تييبولو: مطبخ بولتشنيللاّ. مجموعة خاصة. باريس



لوحة ١٧٨. تييبولو: بولتشنيللاّ يُساق متّهماً. مجموعة خاصة شيكاغو



لوحة ١٨٠. تييبولو: خمسة شخوص حول الساحر [النزوات]



لوحة ١٧٩. تييبولو: پولتشنيللاّ مع ساحرين وحولهم صبية [الدعابات]



لوحة ١٨٢. چيان باتيستا تييپولو ودومينيكو تييپولو: تفصيل من لوحة الإله أپوللو يقود مركبة الشمس التى تُقِلّ الملك فردريك برباروسا وعَروسه بياتريس البرجندية إلى القصر الذى ستُعقد فيه مراسم زفافهما. سقف القاعة الإمبراطورية. قصر الأمير – الأسقف. ڤورتزبورج.

چيان دومينيكو تييپولو
(١٧٢٧ ـ ١٨٠٤)

كان چيان دومينيكو تييپولو أقرب أعوان أبيه الفنان الخالد چيان باتيستا تييپولو حتى غدا قاسماً مشتركاً معه فى كافة أعماله الأساسية بعد أن لقن عنه أسلوبه المتميّز سواء في لوحاته الجصّية العظمى أو في صوره المطبوعة بطريقة الحفر . وإلى جانب ذلك كان فناناً مبدعاً ظفر بالتقدير والإعجاب عن جدارة لخفّة ظلّه وقدراته التقنية الفذّة في مجال الرّسامة التي تمحورت في رسومه الرائعة الغزيرة لشخصية « پانشينيلّلو » [پولتشنيللا] إحدى شخصيات الكوميديا دللأّرتي . وقضى القَدَرُ بأن يكون دومينيكو الإبن الموهوب لأبٍ أعظم موهبة ، وكإبن بار ارتضى أن يعيش في ظل شهرة أبيه بينما هو يؤدي إلى جواره دوراً رئيساً ، وقبل الاضطلاع بهذا الدور وبإخلاص لا يتزعزع منذ البداية . ومع ذلك فهو لم يحظ بشهرته الشخصية المستقلة من مشاركته الإيجابية الفعّالة في إنجاز أعمال أبيه الكبرى بقدر ما حظى بها من روعة أعماله هو الخاصة . وقد رافق دومينيكو وشقيقه الأصغر لورنزو أباهما عندما توجّه إلى ڤورتزبورج بمقاطعة فرانكونيا الألمانية ، وكان چيان باتيستا وقتئذ أعظم مصوّري اللوحات الجصّية في أوربا فدعيَ لزخرفة قاعة القيصر Kaisar - Saal [قاعة الولائم الرسمية] في مقرّ الأمير ـ الأسقف كارل فيليپ جريفنكلاو كما سبق القول . وكان المهندس بالتازار نويمان (١٦٨٧ ـ ١٧٥٣) قد فرغ لتوّه من تشييد مدخل هذا القصر الباروكي ، فعهد إلي چيان باتيستا بتزيين سقفه بلوحات جصّية فاخرة تشيد بذكرى التاريخ الديني والدنيوي لتلك الإمارة المتواضعة ، فكانت أول مشاركة لدومينيكو ـ الذي كان يعمل تحت رعاية أبيه الوثيقة ـ هي مسؤولية زخرفة أعالي أبواب ثلاثة برموز القارات الأربع حملت إحداها توقيعه (لوحات ١٨١ أ ، ب) . وإذ كان من المتعذّر على فنان بمفرده الاضطلاع بإنجاز لوحة السقف الفسيح فوق درَج الاستقبال الذي حمل ملحمة أپوللو والقارات الأربع المصوّرة ، والتي بلغت مساحتها ألف وثمانمئة متراً مربعاً ، حتى بالنسبة لفنان عظيم الكفاءة مثل چيان باتيستا دون مساعدة ، فقد عهد تييپولو الأب إلى ابنه دومينيكو بزخرفة بعض أجزائها . وفي هذا القصر ترعرعت موهبة دومينيكو وفرغ من مرحلة تدريبه ومرانه التي انتهت به إلي التسربل ـ عن حق وجدارة ـ بعباءة أبيه « مصوّر الزخارف الصَّرحية » (لوحة ١٨٢) . وقد احتوى سقف الدَّرج ـ كما رأينا ـ شأنه شأن جداريات قاعة القيصر علي حصيلة وافرة من الصيغ الزخرفية التي ظل دومينيكو يستخدمها علي مدى نصف القرن التالي ، لاسيما الحيوانات مثل الثيران والحمير والغزلان والفيلة والتماسيح والفهود والأقزام (لوحة ١٨٣ ، ١٨٤) .



لوحة ١٨١ أ. چيان باتيستا دومينيكو تيبولو: رمز آسيا. فريسك أُحادي اللون. متحف المتروپوليتان



لوحة ١٨١ ب. دومينيكو تيپولو: رمز أفريقيا. فريسك أُحادي اللون. متحف المتروپوليتان



لوحة ١٨٣. دومينيكو تيپولو: ثور هاجع وحماران. مجموعة روبرت لهمان.
متحف المتروپوليتان



لوحة ١٨٤. دومينيكو تيپولو: المتفرّجون يطلّون على الفهود في قفصها.
رسم بحبر السپيا البنّي. مجموعة لهمان. متحف المتروپوليتان

ولم تكن روائع دومينيكو الفنية خلال مرحلة العمل بڤورتزبورج صوراً زيتية أو رسوماً ، بل مجموعة صوره الشهيرة المطبوعة بطريقة الحفر المعروفة باسم «**أفكار جديدة بالتصوير حول هروب يسوع ومريم ويوسف إلي مصر**» . ويقال إنه أقدم على هذا المشروع لدحض الادّعاء بأنه يفتقر إلي موهبة « الابتكار » التي كانت تعدّ خلال القرن الثامن عشر الدليل الأكيد علي العبقرية الفنية ، ومن هنا كان ظهور هذه المجموعة تفنيداً حاسماً لتلك الفرية . ولا تشكّل هذه المجموعة سرداً تأريخياً مسلسلاً لقصة هروب العائلة المقدسة ، كما أنها تضّم شخوصاً جانبية وصيغاً زخرفية مستقلة لا علاقة لها البتّة بما ورد في الأناجيل أو الأسفار المنحولة . ولا نزاع في أن مجموعة صور هروب العائلة المقدسة كانت إرهاصة بمجموعة رسومه الشهيرة المعروفة باسم «**الترفيه عن الأطفال Divertimento per li ragazzi**» .



لوحة ١٨٥. دومينيكو تييبولو: مانداران يتريّض. فريسك. ڤيلا ڤالمارانا. ڤتشنزا

وقرب نهاية عام ١٧٥٣ غادر چيان باتيستا ودومينيكو ولورنزو مدينة ڤورتزبورج عائدين إلى البندقية ، وظل دومينيكو يعيش في كنف أبيه معاوناً كُفؤاً وفيّاً ، مكتسباً استقلاليته الفنية داخل مرسم الأب وخارجه ، وإذا هو يُشارك أباه في رسم لوحات ڤيلا ڤالمارانا الجدارية بڤتشنزا ، فصوّر دومينيكو مشاهد من ملاحم هوميروس وڤيرچيل وآريوستو وتاسو ، كما رسم العديد من الحليات الزخرفية الصينية الطريفة والفكهة ذات النمط الشرقي التي أسفرت عن شيوع بدعة « الشينوازري » بفرنسا وإنجلترا (لوحة ١٨٥) ، فضلاً عن مشاهد الحياة اليومية المعاصرة مثل لوحة « خيال الظل » [أو صندوق العجائب Peep Show] بڤيلا ڤالمارانا (لوحة ١٨٦) .

وقد بدأ دومينيكو تييبولو حياته الفنية وانتهى منها « رسّاماً » . ففي عام ١٧٤٣ ـ وكان مايزال في السادسة عشرة من عمره ـ استهل جهوده الفنية باستنساخ لوحات الفنان تتسيانو رسماً ، وبعد خمس وستين سنة قرب نهاية القرن السابع عشر وكان العمر قد تقدّم به ـ أبدع مجموعة رسومه الرائعة عن الكوميديا دلاّرتي حول شخصية پانشينيلّلو . وإن كانت شهرته مصوّراً مبدعاً على مدى العقود السابقة قد سبقت شهرته رسّاماً متفرّداً .

وجميع رسوم دومينيكو التي وقع عليها اختياري للعرض في هذه الإطلالة أنجزها بعد عودته من إسپانيا عام ١٧٧٠ ، فضلاً عن رسوم أخرى أنجزها خلال الخمسة عشر عاماً الأخيرة من حياته . ويمكن تصنيف هذه الرسوم في مجموعات أربع هى الموضوعات الدينية ، والموضوعات الدنيوية ، والموضوعات المعاصرة ، وموضوع « پانشينيللو » . وكانت وسيلة دومينيكو المفضّلة في الرسم هي غمس ريشته في حبر « السيپيا » البنّي الشديد القتامة متدرّجاً في تخفيفه بالماء إلى أن يصل بالسائل المخفّف إلى درجة لون « الأُهرة » ، ثم يقوم بتمرير لمسات باهتة فوق السطح الأبيض بالطباشير الأسود كي يظفر من خلال ذرّاته على ما يشبه الغلالة الظلّية الشّفيفة التي يتعذّر تحقيقها بالألوان المائية .

وقد استلهم دومينيكو رسومه من مصادر عدّة بما في ذلك لوحات أبيه المصوّرة ورسومه وكذا من تصميماته هو الشخصية وعجالاته السابقة ، فضلاً عن المجموعة الثّرة من الصور المطبوعة بطريقة الحفر التي كان يقتنيها كل من الأب والإبن . وأسوق من بين الرسوم الدينية لوحتين من سلسلة هروب العائلة المقدسة إلى مصر (لوحة ١٨٧ ، ١٨٨) . كما أسوق من بين اللوحات الأسطورية والوثنية رسوماً تغلب عليها السّمة النحتية سواء في موضوعها أو في تكوينها الفني ، مثل لوحة « هرقل يرفع أنطاوس عن الأرض » (لوحة ١٨٩) ، ولوحة « ليدا وطائر البجع » (لوحة ١٩٠) ، ولوحة « الساتير يقود جواد ساتيرة تحتضن طفلها » (لوحة ١٩١) ، ولوحة « قنطور يختطف إحدى الحوريات » (لوحة ١٩٢) .

ومن بين رسوم المشاهد الشرقية أعرض لوحة شيخ شرقي يحطّ رحاله للراحة (لوحة ١٩٣) . ومن الملاحظ أن المشاهد الشرقية قد ظهرت في منجزات دومينيكو منذ البداية ، مثلما تجلّت أيضاً في أعمال چيان باتيستا تييپولو سواء في لوحاته المصوّرة أو في رسومه أو في صوره المطبوعة بطريقة الحفر . وانفرد فرسان دومينيكو الشرقيين الذين اعتاد أن يُطلقَ عليهم اسم الباشوات أو الأتراك بشواربهم المفتولة الطويلة وعمائمهم المريشة ، كما تميّزت أشكال خيلهم بأنها عربية أصيلة .



لوحة ١٨٦. دومينيكو تييپولو: عرض خيال الظلّ. فريسك. ڤيلا ڤالمارانا. ڤتشنزا

أما الموضوعات التي كانت تجتذب اهتمام دومينيكو وتغريه برسمها أكثر من غيرها فهي مشاهد الحياة المعاصرة والفلاّحين والغجر (لوحة ١٩٤) والنبلاء والبورجوازية الصغيرة وأصحاب الحوانيت والتجار ووسائل الترفيه واللهو والأوضاع الاجتماعية لأهالي البندقية . وكم حَفَلَ ذلك العصر بمصادر أدبية لا حصر لها من رسائل وقصائد وتحقيقات ومذكّرات تصف بدقّة متناهية مناسبات اللهو العابث التي كان مجتمع



لوحة ١٨٧. دومينيكو تيبيولو: هروب العائلة المقدسة إلى مصر.
صورة مطبوعة بطريقة الحفر. متحف المتروبوليتان



لوحة ١٨٨. دومينيكو تيبيولو: هروب العائلة المقدسة إلى مصر.
صورة مطبوعة بطريقة الحفر. متحف المتروبوليتان



لوحة ١٩٢. دومينيكو تييبولو: قنطور يختطف حورية. رسم بحبر السپيا البنّي. مجموعة لهمان. متحف المتروپوليتان



لوحة ١٩٠. دومينيكو تييبولو: ليدا وطائر البجع. رسم بحبر السپيا البنّي.
مجموعة لهمان. متحف المتروپوليتان

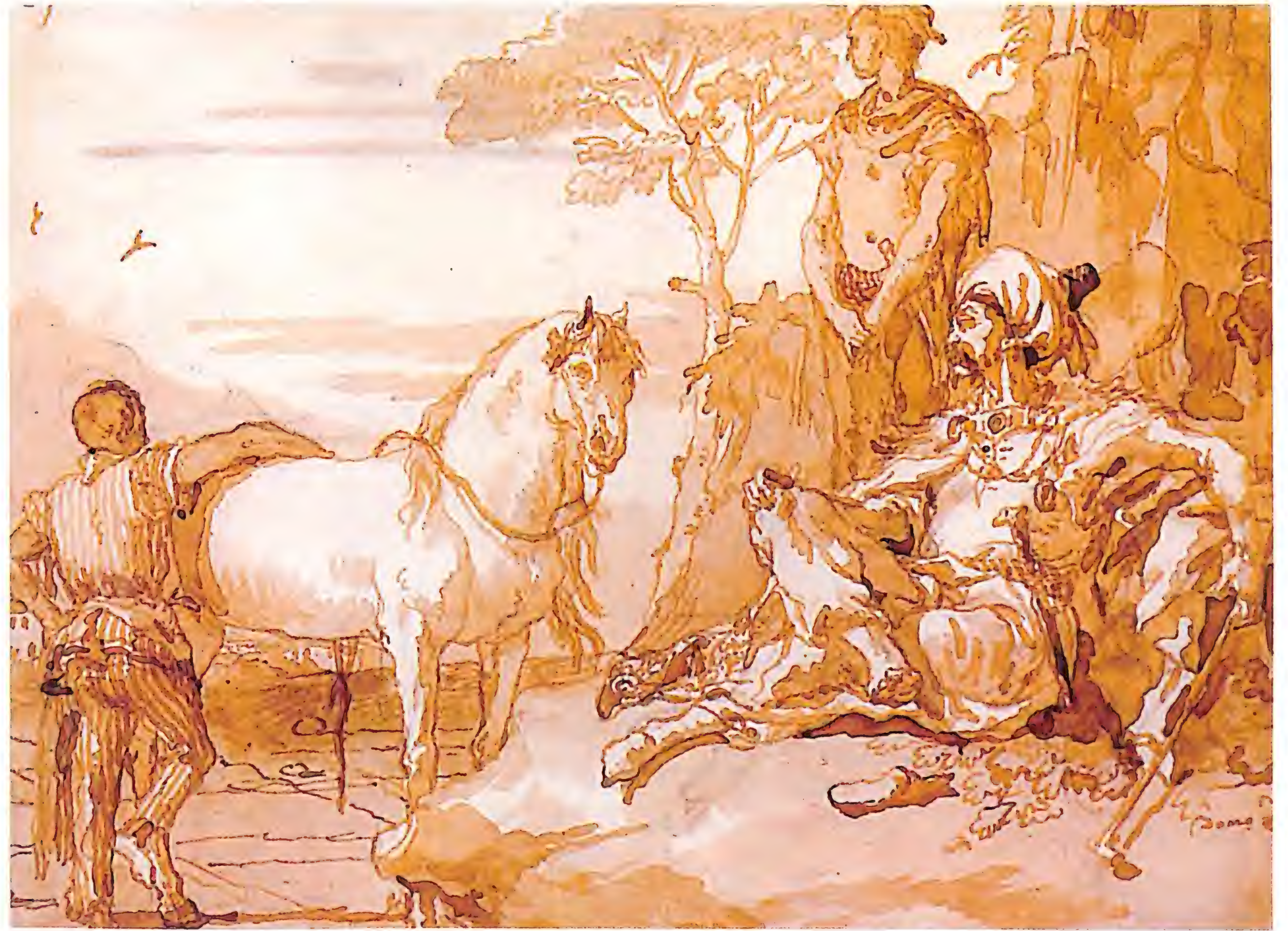


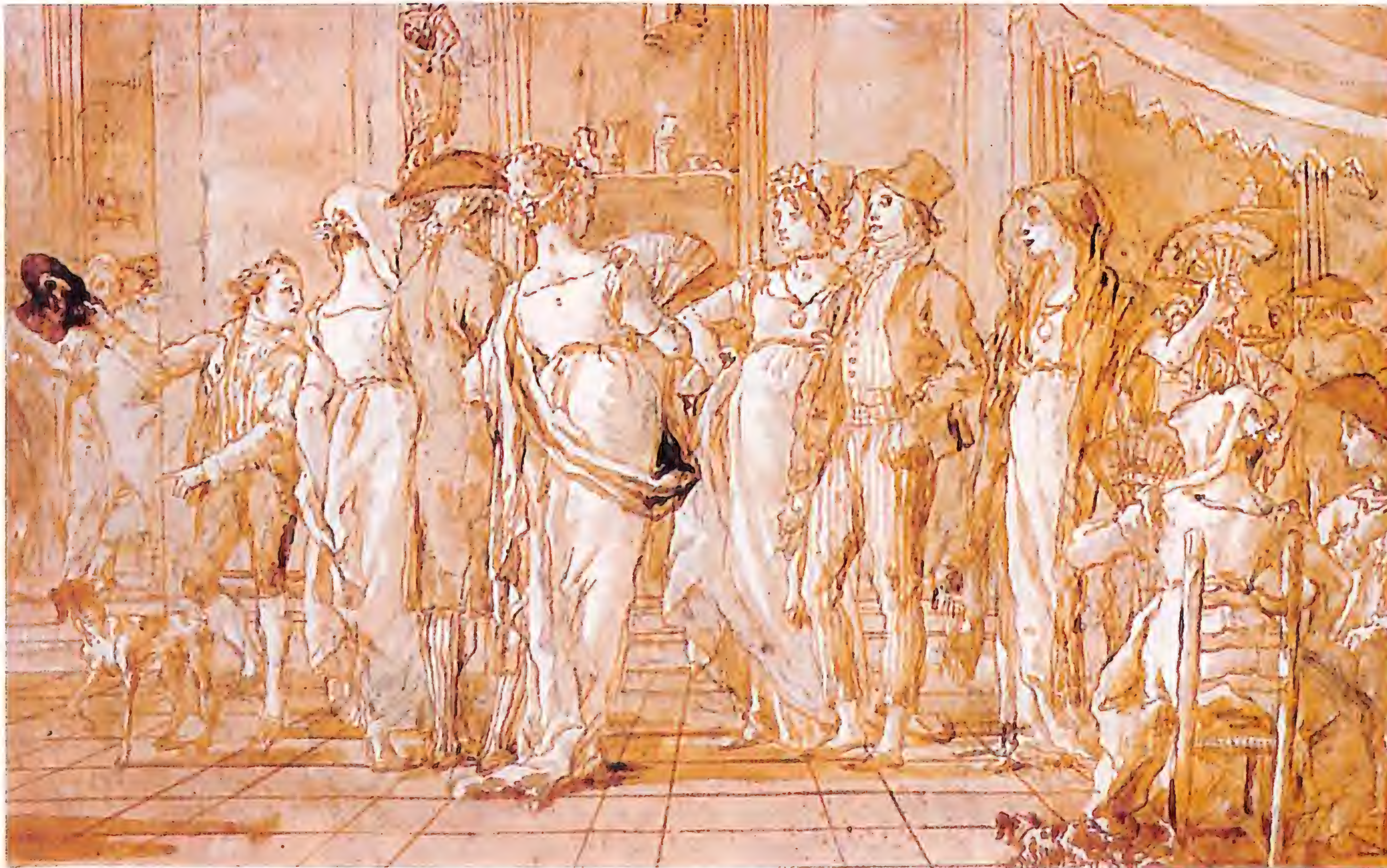
لوحة ١٨٩. دومينيكو تييبولو: هرقل يرفع أنطاوس عن الأرض.
رسم بحبر السپيا البنّي. مجموعة لهمان. متحف المتروپوليتان



لوحة ١٩١. دومينيكو تييبولو: ساتير يقود جواد ساتيرة تحمل طفلها. رسم بحبر السپيا البنّي. مجموعة لهمان. متحف المتروپوليتان

لوحة ١٩٣. دومينيكو تييبولو: شيخ شرقي يحطّ رحاله للراحة. رسم بحبر السيپيا البنّي. مجموعة لهمان. متحف المتروپوليتان





لوحة ١٩٥. دومينيكو تييپولو: البياتزا. رسم بحبر السيپيا البنّي. مجموعة لهمان. متحف المتروپوليتان

البنادقة الماجن مستغرقاً فيها خلال العقود الأخيرة لجمهورية البندقية ، فكانت خير مرجع لدومينيكو يُثبت ويؤيّد صحّة توثيقه الفني المصوَّر ، ومن هنا لا تكون هذه المواقف التي سجّلها رسماً وتصويراً من وحي الخيال . ومن قبله كرّس المصوّر پييترو لونجي حياته الفنية كلّها لإنتاج اللوحات المصوّرة الصغيرة الحجم ، وصور « اللقاءات الودّية ومجالس الأُلفة Conversational pieces الحميميّة » وصور أنشطة الطبقة المرفّهة المنعّمة ، ومشاهد الطريق كما سنرى .

وفي لوحة « ساحة الپياتزا » (لوحة ١٩٥) يسجّل دومينيكو مجموعتين من الصّحاب ، تتكون كلٌّ منهما من شاب أنيق وفتاتيْن ترتديان أفخر ثياب العصر ، تحت بواكي قصر المدّعي العام في ميدان القديس مرقص وهم في طريقهم إلى أحد المقاهي . واللوحة تعبير عن أحد مظاهر الحياة في مدينة البندقية خلال القرن الثامن عشر ، حين كان العُرف الاجتماعي السائد لا يبيح خروج الفتيات إلى « الپياتزا » وحدهن دون رفقة تحميهنّ ، خشية اعتداءات الماجنين والعاهرات وشذّاذ القوم . وإذا كانت أزياء الشخوص في هذه اللوحة تبدو معتدلة محتشمة إلى حد ما ، إلا أن القرن الثامن عشر شهد غلواً في إضفاء الأناقة المُسرفة على أزيائه . وقد تكفّل دومينيكو بتسجيل جانب من أزياء نساء مدينة البندقية ، حيث نرى له لوحة جصّية لسيدات يتريّضن بأزياء الشتاء (لوحة ١٩٦) . وعندما غدت تصفيفات الشعر وغطاء الرأس هدفاً للتعليق اللاذع ، حتى شبّه أحد النقّاد قبّعات النساء بسلال الكرنب ، اقتبس دومينيكو هذا الوصف في أحد رسومه مثل لوحة الشاب الذي يقدم خطيبته إلى أمه (لوحة ١٩٧) .

ومن بين لوحات الحياة المعاصرة لدومينيكو لوحة مشهد « الأكروبات » وهم يؤدّون حركاتهم البلهوانية (لوحة ١٩٨) ، فقد كانت ألعاب المهرّجين والتمثيل الهزلي بما تنطوي عليه من حركات سريعة عنيفة وإطلاق المزحات الخفيفة من أكثر وسائل الترفيه شيوعاً في البندقية خلال القرن الثامن عشر لاسيما أثناء الكرنفالات والمهرجانات . فلا يكاد ميدان القديس مرقص وشاطئ سكياڤوني يخلوان من المهرّجين وعروض مسرح العرائس وأطباء الأسنان المزيّفين والمشعوذين وهم يستعرضون قدراتهم ويعزفون على آلاتهم الموسيقية ألحاناً مرتجلة يتطلّع إليها بانبهار الأجانب الوافدون من البلدان النائية كالأتراك واليونانيين ومواطنو الشرق الأدنى ، فإذا دومينيكو يعكف على تسجيل هذه الأنشطة والمواقف التي تنفرد بها البندقية جلالاً وانحطاطاً بريشته التي لا تكلّ . ولقد كان « المسرح ـ لاسيما مسرحيات « الكوميديا دللارّتي » الخفيفة المرتجلة ـ ، والموسيقى ، وحفلات « المسخرة التنكرية » هي التي تغذّي نهم الجمهور البندقي المتلهّف وكذا زوّار البندقية الأجانب الذين كانوا دائمي التردّد عليها لما كانت تحفل به من عروض فنية شائقة جذّابة وغيرها من مختلف وسائل الترفيه العابثة .

ولعل تألّق اسم دومينيكو تييپولو اليوم مردّه إلى رسومه المئة وأربعة التي خصّ بها الملهاة المرتجلة Commedia dell'arti متبنّياً شخصية « پانشينيللو » التي توّج بها منجزاته رسّاماً . والطريف في موضوع رسوم پانشينيلّلو هذه أن دومينيكو قد أطلق على هذه المجموعة اسماً غريباً هو « الترفيه عن الأطفال » Divertimento per li ragazzi . ترى هل كانت رسوم پانشينيلّلو في حقيقتها رسوما نقدية ساخرة لمجتمعة ، أم هي ـ كما يزعم صاحبها ـ مجرد ترفيه عن الأطفال ؟



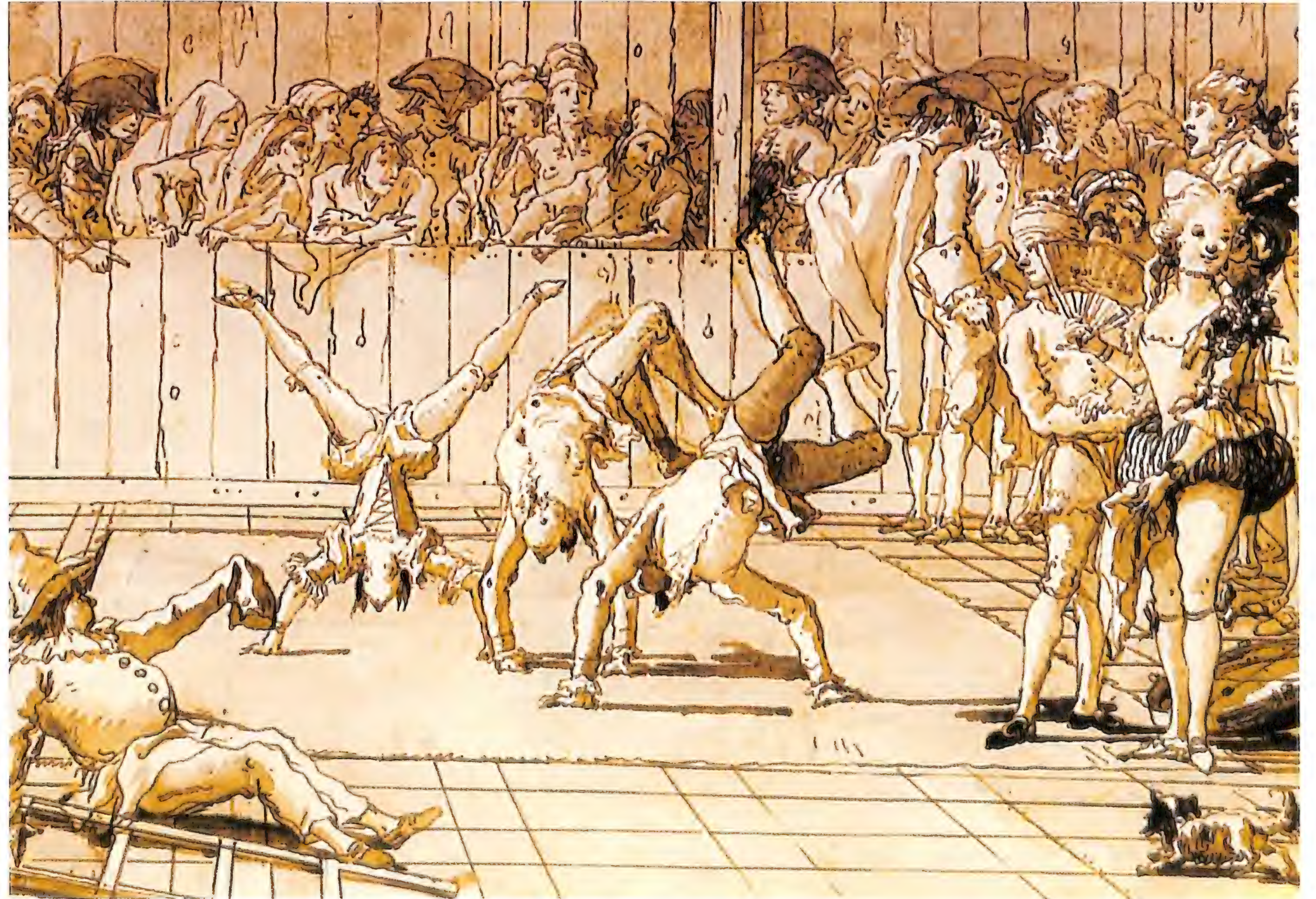
لوحة ١٩٤. دومينيكو تييپولو: مضرب الغجر. تصوير بالزيت متحف مينز



لوحة ١٩٦. دومينيكو تييپولو: سيدات يتريّضن بأزياء الشتاء. فريسك بڤيلا ڤالمارانا. ڤتشنزا



لوحة ١٩٧. دومينيكو تييبولو: شاب يقدّم خطيبته إلى أمّه. رسم بحبر السيبيا البنّي. مجموعة ثو. مكتبة بيير بونت مورجان. نيويورك



لوحة ١٩٨. دومينيكو تييبولو: البهلوانات (الأكروبات). رسم بحبر السيبيا البنّي. مجموعة لهمان. متحف المتروبوليتان

لقد كان عماد الكوميديا دللآرتي أو الملهاة المرتجلة منذ ازدهارها في إيطاليا خلال القرن السادس عشر حتى اضمحلالها في أوربا في نهايات القرن الثامن عشر هو ارتجال النص التمثيلي غير المدوّن . وكان كل ممثل يكرّس حياته لإجادة تمثيل إحدى الشخصيات النّمطية التي يظل يؤدّيها على الدوام ، والتي كانت تمثّل في مجموعها قطاعاً عريضاً من المجتمع المعاصر ، فتلقي الضوء على العديد من ألوان الضعف البشري والتناقضات الصارخة في حياة الإنسان ، كما تكشف عن الهوّة الفاصلة بين خيلاء التظاهر والادّعاء وبين الواقع المَهين . وكان ممثّل الشخصية النّمطية يؤدي دوره بزيٍّ وقناع موحَّدَيْن يُتيحان للنظارة أن يفطنوا على الفور لطبيعة الشخصية ، فيحصروا انتباههم في الفروق الدقيقة التي يتميّز بها الممثل في تنمية الشخصية وتطويرها عن غيره . وقد هيّأت المواهب الخلاّقة للممثّلين مجالاً واسعاً للظهور والابتكار في الملهاة المرتجلة أكثر من أي شكل آخر من الأشكال المسرحية المعاصرة ، ذلك أنهم كانوا لا يعرفون عن الحدث المسرحي الذي سيقومون بأدائه إلاّ مجرّد هيكل مُجْمل ، وكان عليهم أن يؤجّجوا بارتجالاتهم الوهليّة الحياة في العَرْض الذي يقدّمونه على المسرح ، كما كانوا يتمتعون بالحرية التامة في النهج الذي يؤدّون به أدوارهم سواء بالكلمة أو بالإيماءات لسرد أحداث الرواية أمام النظارة ـ فلاّحين كانوا أو من الطبقة الأرستقراطية ـ مع التزام واحد هو عدم التضحية بالمغزى الإنساني لأدوارهم . وكان تحقيق ذلك يتطلّب منهم أن يكونوا مهرّجين وممثّلين إيمائيين وراقصين على درجة كبيرة من البراعة فضلاً عن إجادتهم التمثيل . ولذا كان إلمامهم باللهجات المحلّية ومعرفتهم بالشخصيات العامة وبالأحداث الجارية في الإقليم الذي يمثّلون فيه أمراً جوهرياً ، بالإضافة إلى الوعي الاجتماعي والسياسي والخبرة بمجريات الحياة . كذلك كانت تتوفر فيهم لياقة بدنية لا يتمتع بها ممثّلو المسارح الأخرى ، إذ كانوا قادرين على القفز والوثب والمبارزة وأداء الحركات البهلوانية والرقص والغناء والعزف على بعض الآلات الموسيقية ، كما كان التعبير الإيمائي يلعب دوراً حاسماً في الملهاة المرتجلة . وهكذا كان الممثلون أكثر أهمية من المؤلفين الذين يكتبون فكرة العروض ، إذ كانوا في واقع الأمر هم مُبدعي النصوص المرتجلة بقدر ما كانوا هم التجسيد الحيّ للعرض المسرحي .

وعادة ما كانت الأقنعة المستخدمة من الجلد الرقيق المبطَّن من الداخل بنسيج رهيف متطابقةً مع الوجوه لتحجب ملامحها ، كما تنوّعت الأقنعة فمنها ذو الأنف البارز أو الأفطس والجبهة العالية أو الخفيضة . وعلى العكس من أقنعة المسرح الإغريقي لم ترتسم الجهامة الجامدة عليها ، فلا هي باكية ولا هي ضاحكة ، بل تسري الحيوية في القناع من خلال الحركة والإيماءات والوضعات ، ذلك أن حركات الأقدام والأيدي والظهر والرأس هي التي تعبّر عن القناع باكياً كان أم ضاحكاً . وقد نشأت الملهاة المرتجلة خلال عصر النهضة الذي زوّد الإنسان بنظرة دنيوية جديدة ـ على حساب النظرة الروحية ـ فما كان مقبولاً خلال العصور الوسطى بصفته قدراً محتوماً بدا بغتة موضع تساؤل ، وأصبح إنسان عصر النهضة مشحوناً بحيوية فائقة ، نَهماً إلى المعرفة ، مَشوقاً إلى تذليل الحياة لصالحه ، وفي الوقت نفسه توّاقاً إلى السخرية منها حين يتكشّف له ما تزخر به الطبيعة الإنسانية من حمق وضعف . وجاءت الملهاة المرتجلة كإحدى المحاولات لاستخدام المسرح تعبيراً عن هذه الفلسفة ، فكان تحرير الإنسان من الانفعالات المكبوتة ورفع الغطاء عن البخار المحبوس في كيانه إحدى وظائفها الهامة .

ولمّا كان ممثّل الملهاة المرتجلة متخصّصاً في تمثيل شخصية نمطية بذاتها منذ بدء اشتغاله بالتمثيل لا يكاد يستبدلها بغيرها فقد أعانه ذلك كثيراً على إتقان أداء دوره . وبرغم أن معظم هؤلاء الممثلين كانوا لا يكفّون عن تنمية حصيلتهم من العبارات المزدوجة المعنى متلاعبين بالألفاظ إلا أن التعبير الإيمائي كان هو المهيمن على الأداء . وأشهر الشخصيات النمطية في الملهاة المرتجلة هم العشّاق الشبّان Amorosi والخدم Zani مثل بريشيللا وآرلكينو وفانتسكا وكولومبينا وكوڤيليو وبدرولينو وبولتشنيللا ، ثم التاجر بنطلوني وشخصية الدكتور والكابيتانو سپاڤنتو وسكاراموش وتارتاليا .

ومع مطلع القرن الثامن عشر فقدت الملهاة المرتجلة حيويّتها في إيطاليا ، وإن تكن بعض عناصرها قد شقّت طريقها إلى مجالات جديدة في بلاد أخرى ، فتبنّى المسرح الرومانسي الفرنسي خلال القرن التاسع عشر شخصيته بدرولينو بعد أن أطلق عليه اسم « پييرو » بثوبه الأبيض الفضفاض وغطاء رأسه المخروطي الأسود ، وأضفى عليه وجهاً حزيناً مطليّاً بدهان أبيض ، وجعل منها شخصية مثيرة للعطف حتى لقد لعب دوراً رئيساً في أوبرا « پالياتشي » للموسيقار ليوكاڤاللو ، كما سجّله تصويراً الفنان ڤاتو كما مرّ بنا في لوحته الشهيرة باسم « پييرو » [أو جيلو] (لوحة ٢٧) . كذلك شقّت الملهاة المرتجلة طريقها إلى مسرحية العرائس الإنجليزية المسمّاة « پانش وجودي » ، إذ المعروف أن شخصية پانش الأحدب الطويل الأنف الماكر المشاكس العابث هي شخصية إيطالية مردّها إلى « الكوميديا دللآرتي » .

وپانشينيلّلو Punchinello [أو پانشينيلّا أو پولتشينيلّا]هو اسم إحدى شخصيات المسرحية المرتجلة ، وعادة ما كان ذا عاهة تدفعه إلى النّقمة على البشر وإلحاق الأذى بالغير ، كما كان جشعاً مُحبّاً للمال الذي ينفقه عن سعة على الخمر والنساء ، ويتميّز بخفّة الظلّ اللاذعة وبالوقاحة وأحياناً بالبذاءة والسّوقية . وعلى الرغم من شَوْهته البدنية وعاهته الجسدية كان رشيقاً خفيف الحركة ، ويظهر في المسرحيات المرتجلة خبّازاً أو بستانياً أو مهرّباً ، وعادة ما يكون متزوجاً يعول أسرة غفيرة العدد ، كما هو صاحب شخصية حقود مشاكسة ، وما أكثر ما كان يؤدي دور الزوج المخدوع . وهو من أعرق الشخصيات النمطية وأقدمها في المسرحيات المرتجلة ، وقد تعود أصوله إلى العصر الروماني . وعلى غرار بقية شخصيات الكوميديا دللآرتي كان له قناعه وزيّه المميّزان كمهرّج مضحك ، فكان أحدب ذا كرشٍ ، يعتمر قلنسوة مخروطية عالية ، ويتنكّر في قناع ذي أنف طويل بارز كمنقار الطير . ولعل هذه السِّمة الأخيرة مشتقّة من صوته المشقشق كالدّجاج ، بل ومن اسمه « پولتشينيللا » المشتق من كلمة Pollo بمعنى الدّجاجة في اللهجة النابوليتانية ، كما يرتدي سروالاً لاصقاً ملوّناً أو أحاديّ اللون . وقد تناول چيان باتيستا تييپولو موضوع پانشينيلّلو في بعض لوحاته الزيتية ورسومه وصوره المطبوعة بطريقة الحفر المعروفة باسم « الدعابات والنزوات » ، كما عرض له دومينيكو في رسومه وفي لوحة زيتية رائعة الجمال هي « حفل راقص في ضيعة ريفية » . وهكذا تكون هذه الشخصية التي لم يسبق خلال القرن الثامن عشر كله أن ظفرت باهتمام أي فنان قد نالت اهتمام الأب والإبن معاً . وتصوّر لوحة « الحفل الراقص » لدومينيكو (لوحة ١٩٩ أ ، ب ، ج) حفلاً ترفيهياً تؤديه إحدى فرق « الكوميديا دللآرتي » بين جمهرة من عِلْية القوم البنادقة اجتمع شملهم في إحدى الضّياع الريفية . وكانت هذه الفرق قد ازدهرت ـ كما مرّ بنا ـ في إيطاليا ، خاصة في شمال البلاد ابتداء من القرن السادس عشر حتى مطالع القرن الثامن عشر ، وكان الممثّلون يقومون بأداء أدوارهم في الميادين والطرق فوق منصّات محمولة ، ثم



لوحة ١٩٩ ب. دومينيكو تييبولو: حفل راقص في ضيعة ريفيّة. تصوير زيتي. متحف المتروبوليتان (تفصيل)

لوحة ١٩٩ أ. دومينيكو تييپولو: حفل راقص في ضيعة ريفيّة. تصوير زيتي. متحف المتروپوليتان



لوحة ١٩٩ ج دومينيكو تييپولو: محاولة مختلفة لمشهد «حفل راقص في ضيعة ريفية» بعنوان «مشهد كرنڤال» بمتحف اللوڤر

انتقلوا منْ ثم إلى خشبة المسرح ، فضلاً عن مسارح القصور والفيلات الفينيسية . وكان البطل الحقيقي وراء هذا المسرح الإيطالي المرتجل وممثّليه ذوي الأقنعة هو الكاتب المسرحي العظيم كارلوجوتزي Gozzi المعاصر لدومينيكو (١٧٢٠ ـ ١٨٠٦) والذي ألّف العديد من القصص المرحة الخرافية الرامزة Fiabe teatrali المستخدمة في الكوميديا دللاّرتي . وما أكثر ما كانت فرق الكوميديا دللاّرتي تنضوي تحت رعاية الطبقة الأرستقراطية ، فيقيم أفرادها خلال فصل الصيف في الضّياع الريفية للنبلاء حيث يرفّهون عنهم ، إذ كانت عروض « الكوميديا دللاّرتي » شأنها شأن الصيد ، وحفلات الموسيقى ، والثرثرة ، وبدعة شُرب الشوكولاتة « المستحدثة » عند الإستيقاظ من النوم ظهراً ، ورياضة المشيْ وركوب العربات ، ظاهرة مألوفة شائعة في حياة الطبقة الأرستقراطية عندما تخلو إلى نفسها في ضياعها الريفية .

وكم ألهم الطابع المسرحي لمدينة البندقية الشاعر الألماني جوته الذي زار المدينة عام ١٧٨٦ أثناء حياة دومينيكو فسجّل انطباعاته باستفاضة ، وهو القائل : « إن أساس كل شئ في مدينة البندقية هو جماهير المواطنين ، حيث يُشارك النظّارة بدورهم في المسرحيات مندمجين فيها كجزء لا ينفصل عنها . وعلى حين تزخر الميادين والقنوات وقوارب الجندول والقصور بأنشطة الحياة أثناء النهار ما بين بائع وشارٍ ومتسوّل وملاّح وربّات بيوت يتصايحن وأفراد يغنّون أو يقامرون ، يتوافد الجميع إلى المسرح إذا حلّ المساء ليشاهدوا حياتهم هم أنفسهم وقد تخفّفت من أثقالها مزوّدة بأوهام خداع النفس المتواشجة مع النوادر والفكاهات اللاذعة المتباعدة عن الواقع من خلال الأقنعة . وبرغم ذلك فهي بشخوصها النّمطية المعبّرة وسلوكها تعكس أسلوب الحياة نفسها الذي يمارسه البنادقة ، فهم هم بذواتهم دون أدنى تغيير من شروق الشمس إلى غروبها ، ومن منتصف الليل إلى منتصف الليل التالي » .

وما سجّله جوته في انطباعاته المدوّنة سجّله أيضاً دومينيكو في لوحاته المصوّرة ، حيث نكتشف أن شخصيات الكوميديا دللارتي النمطيّة ، مستمدّة في واقع الأمر من جمهور النّظارة . ومن خلال الأزياء النمطيّة والأقنعة الدّالة نميّز في لوحة « حفل راقص في ضيعة ريفية » ، الدجّال « پانشينيلّلو » في منتصف اللوحة بقلنسوته المخروطية العالية وأنفه المنقاري الطويل ، كما نلحظ قلنسوة أخرى مماثلة وراءه . ونرى « آرلكينو » يتسلّق شجرة ، و« كولومبينا » مرتدية قناعها وراء الراقصين ، علي حين ينبثق الريش من قبعة « كوڤييلّلو » الذي يرتدي قناعاً ذا أنف طويل هو الآخر بينما يعزف على آلة الكونترباص إلى يمين اللوحة . أما الدُّتُّوري [الدكتور] المتحذلق المتنطّع الوافد من جامعة بولونيا فيرتدي الزيّ الأسود المعهود بين الأكاديميين وقتذاك وقد اعتمر قبعة واسعة رخوة متهدّلة . وإلى اليمين أيضاً وإلى جوار سيدة ترتشف شراب الشوكولاته الذي يتصاعد منه البخار ـ والذي غدا « موضة » ذلك العصر ـ يقف « پاسكواييللو » مرتدياً طوْق العنق « المكشكش » معتمراً طاقية مُحْكمة . ويتوسّط اللوحة راقصان أنيقان يحظيان بانتباه كافة الحضور ، وهما أيضاً من شخصيات المسرحيات المرتجلة النمطية وإن اختلف إسماهما من فرقة إلى أخرى ، ولعلهما « ليليو وإيزابللا » أو « أُوتّاڤيو ولوسيا » . وعلى خلاف شخصيات الكوميديا دللاّرتي النمطية الأخرى قلّما يرتدي العاشقان قناعاً ، فمن خلال ثيابهما وإيماءتهما وسلوكهما كان النظارة يتعرّفون عليهما . لقد تضافرت في هذه اللوحة الرائعة المتوهّجة المتدفّقة الحيوية عوامل عدّة لتجعل منها تحفة فنية خالدة تشهد بعبقرية دومينيكو ، من تقنية باهرة ولمسات فرشاة راجفة وألوان آسرة وجو ساطع وضّاء وتفاصيل أزياء خلاّبة ومشاهد زاهية متألّقة .

وثمة لوحة زيتية بديعة أخرى لدومينيكو هى « معربدو الكرنڤال يستقلّون الجندول » (لوحة ٢٠٠ أ ، ب) وتتميّز عن لوحة « الحفل الراقص في ضيعة ريفية » بمسحة لونها الفضيّة الشاحبة ، والاستخدام الرقيق الحاذق للفرشاة بما يدلّ على أن تاريخ تنفيذها كان لاحقاً للّوحة السابقة . ويدور موضوعها حول بعض معربدي الكرنڤالات الأرستقراطيين وهم يَهُمُّون بالهبوط من مرسى القوارب إلى الجندول ، بينما يتطلّع إليهم بعض الأهالي بفضول ، ويصطفّ خدم النبيل المضيف في بزّاتهم الرسمية في توديع السادة الضيوف دون أي تعبير على ملامح وجوههم . وبعد أن صوّر دومينيكو هذه اللوحة في مدينة البندقية حملها معه إلى إسپانيا ، إما « كنموذج » لأسلوبه لعرضه على رعاة الفن الإسپان أو لعله اصطحبها معه ذكرى الحنين إلى الوطن .

أما بطل مجموعة رسوم **«الترفيه عن الأطفال»** فليس پانشينيللو واحداً بعينه ، بل مجموعة من نماذج « پانشينيللو » يتعذّر التعرّف على أي منها لاشتراكها في قناع وزيّ واحد متماثل ، فإذا هم يظهرون جماعات في كل مشهد تقوم مقام شخصيات عدّة لا شخصية بعينها ، وإذا القناع يغدو هو الممثل الحقيقي ، وإذا هو الوسيلة التي نستخلص منها الشّجن أو الفكاهة في مجرى الحياة المحقونة بعناصر الخيال منعكسةً على جمهور النظارة في شكل حكايات خرافية . وقد لاحظ جوته بفطنته : « أن مشاهدي المسرح الكوميدي البندقي كانوا يستعذبون مشاهدة أنفسهم من خلال أقنعة الكوميديا ، إذ كان ذلك ترفيهاً يدغدغ حواسهم مثل الأطفال » . ومن هنا كان « پانشينيللو » بمثابة مرآة يرى فيها النظّارة أنفسهم فيضحكون منها . وإذا هو يخاطب جمهوره كما صوّره المؤرخ المسرحي الفرنسي موريس صاند في مستهل إحدى مسرحياته الكوميدية قائلاً : « هاأنذا پانشينيلّلو ياأطفالي . . . ، جئتُ للترفيه عنكم بعد أن بلغني أنكم دائمو الاكتئاب ، فلماذا الاكتئاب ؟ أليست الحياة متعة ، ودعابة مازحة ومسرحية هازلة ، حيث العالم كله مسرح زاخر بكل ما يثير ضحككم إذا ما بذلتم بعض الجُهد لتتبيّنوه ؟ » . ومن خلال خطبة پانشينيللو هذه الافتتاحية يتضح أن رسالة « الترفيه عن الأطفال » لم تكن ترفيهاً عن الأطفال فحسب بل والكبار أيضاً . ويلفت أنظارنا من أول وهلة أن رسوم دومينيكو لپانشينيللو هى المقابل التصويري والروحي لقصص الأديب كارلو جوتزي الخيالية . ومثلما وصف جوتزي قصصه الخرافية Fiabe تارة بأنها « ترفيه مسرحي » ، وتارة أخرى ساخراً منها بأنها « أغنيات مُهَدْهدة للأطفال » ، أطلق دومينيكو علي مجموعة رسومه عنوان « الترفيه عن الأطفال » كما وصف جوته جمهور مشاهدي الكوميديا دللاّرتي بأنهم أطفال ـ لا بالمعنى الحرفي للكلمة ـ ولكن تلميحاً إلى الطفولة البريئة المنشودة لإدراك قيمة العناصر الخيالية والخرافية في القصص التي يجري تمثيلها .

وتبدأ مجموعة « الترفيه عن الأطفال » بأسلاف پانشينيللو ومولده وطفولته والمهن التي زاولها ومغامراته خارج موطنه وحياته الاجتماعية إلى أن تنتهي بموته ودفنه . ويتمتّع پانشينيللو في رسوم دومينيكو التي تسجّل مجريات الحياة في البندقية بشخصية مستقلة

لوحة ٢٠٠ أ. دومينيكو تييبولو: معربدو الكرنڤال يستقلّون الجندول. تصوير زيتي. مجموعة خاصة



لوحة ٢٠٠ ب. دومينيكو تييبولو: معربدو الكرنڤال يستقلّون الجندول. (تفصيل) تصوير زيتي. مجموعة خاصة



لوحة ٢٠٠. دومينيكو تييبولو: معربدو الكرنفال يستقلون الجندول. (تفصيل) تصوير زيتي. مجموعة خاصة

تماماً عن شخصيته فوق خشبة المسرح ، فكما كان پانشنيللو يتنكّر في سيناريوهات الكوميديا دللآرتي كالحرباء متقمّصاً شخصيات متعدّدة كالدجّالين والمشعوذين والسُّوقة المنتشرين في طرقات البندقية لعب في مجموعة « الترفيه عن الأطفال » سلسلة من الأدوار مثل التاجر والحرَفي والمجرم والعامل والعاشق والعريس والمغامر الأفّاق والطّاهي والفنان والحلاّق والصيّاد والوغد والجلاّد ، وأخيراً دور الجثمان واللحّادون يقذفون به إلى فوّهة المقبرة (لوحة ٢٠١) فضلاً عن احتشاد مجموعة رسوم الترفيه بتكوينات فنية مبتكرة مثل مشهد « الجَلْد » (لوحة ٢٠٢) . غير أنه من الثابت أيضاً أن دومينيكو قد لجأ في مشاهد پانشنيلّلو إلى موسوعة چيان باتيستا الملْهِمة مستعيراً الكثير من صور أبيه ورسومه ، فنراه يقتبس رسْمة لـ« حفل زفاف » پانشنيلّلو (لوحة ٢٠٣) من اللوحة الجدارية الشهيرة التي تقاسم العمل فيها مع أبيه عن حفل زواج فردريك باربا روسا وبياتريس البرجندية في قاعة الولائم الكبرى [قاعة القيصر] بقصر ڤورتزبورج (لوحة ١٤٦) ، كما اقتبس رسمه لـ« مأدبة عرس پانشنيلّلو » (لوحة ٢٠٤) من لوحة أبيه « مأدبة كليوباترة لأنطونيو » (لوحة ١٢٩) بقصر لابيا في البندقية . هذا إلى أنه كثيراً ما أعاد اقتباس صيغ أثيرة لديه من أعمال له سابقة . وتحفل مجموعة پانشنيلّلو ببعض المشاهد الإكزوتية الغامضة الوافدة من بلاد الشرق ، غير أن الستارة الخلفية للوحاته تظل دائماً وفي أغلب مشاهده هي بحيرة اللاجون الشاطئية بالبندقية ، كما أن مرتع مشاهده المعاصرة هو مباني المدينة وقنواتها وأرصفتها ومراسيها وأسواقها وحوانيتها وحدائقها وريفها .

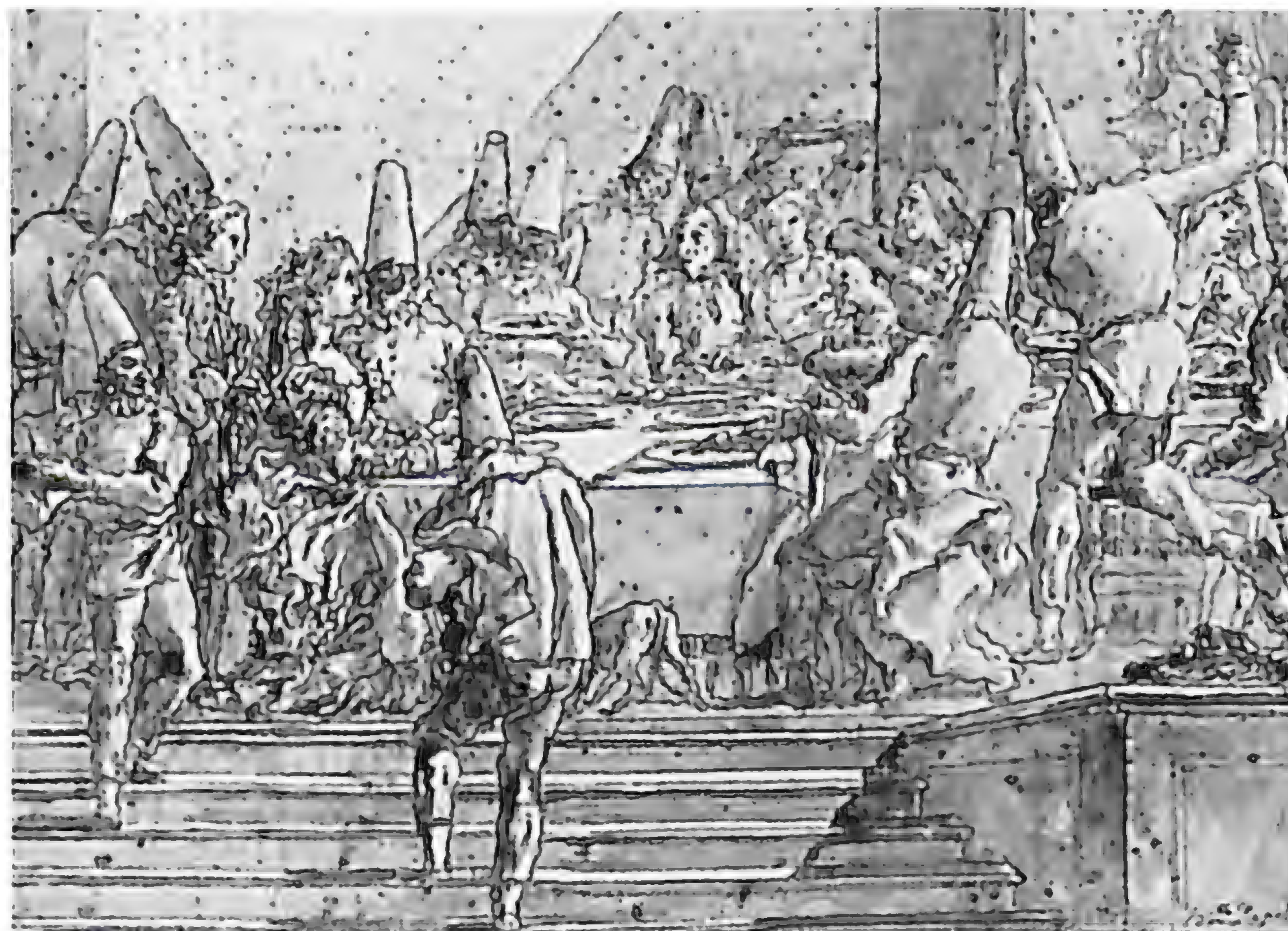


لوحة ٢٠٣ . دومينيكو تييپولو: مراسم زفاف پانشنيللو. رسم بحبر السيبا البنّي. مجموعة لهمان. معهد الفنون بشيكاغو

وقد جاء في الإلياذة أنه بعد أن عزّ على الآخيين فتح طروادة رجع العرّاف كالخاس إلى الآلهة التي أنبأته أن طروادة ستظل عزيزة على الفاتحين ما ظلّ فيها تمثال أثينه پالاس « الپالاديوم » ، فاحتال أوديسيوس وديوميديس ودخلا المدينة على حين غفلة من حرّاسها في هيئة فقيرين وقصدا تواً إلى معبد أثينه وحملا « الپالاديوم » وخرجا به فارّين . وأعمل أوديسيوس فكره ليمهّد السبيل إلى دخول طروادة بعد أن أصبحت سهلة المنال فاهتدى إلى صنع الحصان الخشبي ، وعبأ أمهر النجّارين وصفوة المثّالين لصنع حصان ضخم يتّسع جوفه لعشرات من المقاتلين كان منهم أوديسيوس ونفر من صفوة المقاتلين والفرسان . وما إن تمّ له هذا حتى أخذ جيش الآخيين يعود أدراجه تاركاً الحصان بمن فيه وراءه . ولما رأى الطرواديون سفن الآخيين تقلع بهم هلّلوا فرحاً وفتحوا بوّابات الأسوار وخرجوا إلى ساحة القتال فوجدوها خاوية إلا من ذلك الحصان الخشبي وإلى جانبه رجل من الآخيين هو سينون ، وكان الآخيون قد تركوه عمداً ليَقنع الطرواديين بدفع الحصان إلى داخل مدينتهم ليحتفظوا به تذكاراً لتلك الحرب . وأخذ سينون ـ ليدلّل للطرواديين على إخلاصه ـ يصبّ اللعنات على الآخيين ويصفهم بالعدوان ثم بالجبن حين أحجموا عن أن يتقرّبوا للآلهة بدم واحد منهم ، مستطرداً بأن الآخيين أرادوه أن يكون ذلك القربان ضنّاً منهم بأنفسهم فخلُص فاراً إلى أسوار طروادة لكي ينجو بحياته ولكي لا يُضحَّي بنفسه من أجل قوم جبناء . ولكي يضمن سينون أن الطرواديين لن يمسّوا الحصان بسوء بشّر مَنْ يصونه ويرعاه بالخير . وهكذا استطاع سينون بلباقته ودهائه وتمويهه أن يستحوذ على عقول الطرواديين ومشاعرهم فلم يلقوا بالاً لنُصح كاسّاندرا إبنة الملك پريام ولا لتحذير كاهنهم لاؤوكون . وأخذ الطرواديون يدفعون الحصان داخل المدينة ، وحين لم تتّسع له البوّابة هدموا جزءاً من السور لكي يفسحوا له مدخلاً يتسع له . وعندما استقر الحصان داخل المدينة تسلّل إليه سينون مع الليل ، وفي غفلة من الحرّاس فتح باباً فيه خفيّاً . وخرج الفرسان واحداً في إثر الآخر وانتشروا يذبحون الحرّاس ، حتى إذا ما أتوا عليهم جميعاً فتحوا أبواب المدينة أمام جنود الآخيين الذين كانوا قد عادوا مع الليل ، واختبأوا في ظلال الأشجار المتشابكة الأغصان ، ثم استباحوا المدينة قتلاً وحرقاً ودمّروها تدميراً . وقد صوّر دومينيكو هذه الأسطورة الخالدة في لوحتين بديعتين يحتفظ بهما الناشونال جاليري بلندن رأيت عرضهما في هذا السياق (لوحة ٢٠٥ ، ٢٠٦) .

* * *

ولقد كان في إمكان دومينيكو أن يقنع بعد أن تقدّمت به السنّ بأن يغدو معلّقاً أو ناقداً مسموع الكلمة لفنون مدينة البندقية وثقافتها ، تلك المدينة التي بوّأته مكانة عالية وأسبغت عليه شهرة ذائعة ، لكنه آثر المضي في تقديم رسومه المعبّرة عن مُواطِن القرن الثامن عشر البندقي الذي كانت شخصية پانشنيلّلو هي النموذج المعبّر عن مختلف أنشطته بمحاسنها ومباذلها . لقد عاش دومينيكو بعد سقوط جمهورية البندقية بسنوات سبع مخلّفاً وراءه حقبة « النظام القديم » المولّي الذي وُلد في غضونه ، والذي شهد إبداعاته الفنية ، غير أن الزمن لم يسعفه كي يشارك في الانتفاضة الفنية الجديدة التي اكتسحت أوربا ، مفجّرة الروح الثورية في إبداعات المثّال أنطونيو كانوڤا ١٧٥٧ ـ ١٨٢٢ (لوحة ٢٠٧ أ ،ب) ، والمثّال چيمس پراديه ١٧٩٠ ـ ١٨٣٢ (لوحة ٢٠٨) ، والمصوّر داڤيد ١٧٤٨ ـ ١٨٢٥ (لوحة ٢٠٩) ، قانعاً بثقافة عصره الآفل التي خلّدها بحنين جارف وخفّة ظل آسرة لاسيما في « ترفيهاته » الرائعة عن الأطفال .



لوحة ٢٠٤ . دومينيكو تييپولو: مأدبة عرس پانشنيللو. رسم بحبر السيبا البنّي. مجموعة لهمان. مكتبة پييرپونت مورجان. نيويورك

لوحة ٢٠٢. دومينيكو تييبولو: توقيع عقوبة الجَلْد على پانشنيللو. رسم بحبر السپيا البنّي. مجموعة لهمان. متحف المتروپوليتان





لوحة ٢٠١. دومينيكو تييبولو: دفن پانشنيللو. رسم بحبر السپيا البنّي. مجموعة لهمان. متحف المتروپوليتان



لوحة ٢٠٦. دومينيكو تييبولو: دفع الحصان إلى طرواده. الناشونـال جالـيري بلنـدن

لوحة ٢٠٥. دومينيكو تييبولو: إعداد حصان طرواده. الناشونال جاليري بلندن



لوحة ٢٠٧ أ. أنطونيو كانوڤا: پسيخي تتلقّى قبلة الحب من كيوپيد. متحف اللوڤر



لوحة ٢٠٨. جيمس پرادييه: ربّات الحسن الثلاث. متحف اللوڤر



لوحة ٢٠٧ ب. كانوڤا: ڤينوس منتصرة [والثابت أنها پولين بورجيزي شقيقة ناپليون بونابرت وزوجة كاميليو بورجيزي أحد ثراة روما (١٨٠٤ - ١٨٠٨)] ڤيلا بورجيزي



لوحة ٢٠٩. داڤيد: اختطاف السابينات. متحف اللوڤر

چوڤاني أنطونيو كانال الشهير بكاناليتُّو
(١٦٩٧ ـ ١٧٦٨)


كان المصوّرون البنادقة شديدي الولع بمدينتهم منذ أيام المصور چاكوبو بلليني في القرن الخامس عشر ، فليس ثمة مدينة في العالم جرى تخليدها فنّياً بمثل ما خُلّدت به مدينة البندقية . غير أن صورها الطوبوغرافية لم تبدأ بالفعل إلاّ حوالي عام ١٧٠٠ ، وكان معظمها مُعدّاً للتصدير إلى الخارج حيث يقتنيها الرّحالة الأثرياء الذين يتوقون إلى الاحتفاظ بذكرى زيارتهم للمدينة . ولعل لوحة لوكا كارليڤاريس Carlevaris المعروفة باسم «**وصول دوق مانشستر إلى البندقية**» (لوحة ٢١٠) هي أفضل نموذج لهذا الاتجاه التصويري . وما يزال المشهد الذي سجّله هذا الفنان في هذه اللوحة قائماً كما هو إلى اليوم ، حيث نرى قصر الدوج إلى اليمين وقد انتصب أمامه عمودا سان تيودور وأسد القديس مرقص ، كما تتوسّط اللوحة مكتبة سانسوڤينو ، وتبدو كنيسة المخلّص في منتصف الخلفية وكنيسة الردنتوري لپالاديو إلى اليسار . وكان الولع بمشاهد المناظر الطبيعية والبرّية قد بدأ يستشري ، منطلقاً من روما إلى غيرها منذ مطالع القرن الثامن عشر حيث استقر رأي أهل الفن على أن الإقامة في روما لا غنى عنها لتأهيل الفنانين الشّبان وتنشئتهم سواء الأجانب منهم أو الإيطاليون ، حيث كان لروما أثر كبير على العديد من الفنانين أمثال فراجونار وكاناليتّو الذي كان يدين بالكثير من تعلّقه بالمناظر الطبيعية لمعرفته الوثيقة بروما وما وقع عليه بصره من أعمال پانيني وغيره .

وكانت البندقية بعد روما خلال القرن الثامن عشر أشهر المنتجعات السياحية في إيطاليا . وفي هذه الظروف الملائمة اختار الفنان كاناليتو موطنه مدينة البندقية لتكون موضوعه الأثير في مجال التصوير ، فإذا هو يغدو أعظم مصوّري مناظر البندقية في تاريخ الفن . وإذا كانت اهتمامات كاناليتو قد أبعدته عن المجالات التي كان يطرقها عادة مصوّرو الشخوص البنادقة إلا أنه شاركهم نزعة أساسية واحدة هي التفاؤل ، فإذا الشمس تبدو في لوحاته دائماً مُشرقة . وبرغم أنه كرّس حياته لرسم مناظر متماثلة بدقة متناهية إلا أن النتيجة كانت دائماً جذّابة مبهرة ، فما نكاد نتعرّف على موضوع الصورة حتى يتجلّى لنا أن فرشاة الفنان قد أكسبته جمالاً يفوق الواقع .

وكان كاناليتو حريصاً على تسجيل ما تقع عليه عيناه بدقة متناهية ، مستغلاً مهارته الطوبوغرافية الفائقة وولعه المشبوب بمدينة البندقية لإعادة خلق المشاهد الجذابة . ولا غرابة فقد ظل حتى سن العشرين يعمل كما عمل أبوه وشقيقه في تصوير مناظر المسرح والأوپرا بمدينة البندقية التي كانت تضمّ أكثر من عشرين داراً مسرحية آنذاك . ولا نعرف غير القليل عن أبيه ، وإن كان من الثابت المعروف أن أسرة كانال تنحدر من أصول نبيلة ، وكانت عند مولده عام ١٦٩٧ تنتمي إلي طبقة قريبة من طبقة الأرستقراطية والحكّام ، كما كانت للأسرة بعض الممتلكات بالمدينة . وليس بين أيدينا ما يشير إلى مرحلة مرانه ، وأول ما نعرفه في هذا الصدد هو أنه توجّه إلى روما مع أبيه عام ١٧١٩ لإعداد مناظر إحدى أوپرات سكارلاتي . غير أن مواهبه الحقة كانت تؤهّله لمجال آخر ، فإذا هو يهجر مهنة أبيه ليتخذ من موطنه البندقية « مسرحه » الذي أمدّه بالعديد من المشاهد كالميادين والقنوات والقوارب التي تحفّ بها الكنائس والقصور ذات الطرازين البيزنطي والقوطي وطرازي الرنيسانس والباروك . وكانت مثل هذه المواقع الجذّابة بحاجة إلى مَنْ يسجّلها ، لكن عبقرية كاناليتو دفعته إلى ما هو أبعد من مجرّد التسجيل ، فلم يكن يتمتع بالحّس الرهيف بالتفاصيل المعمارية وقواعد المنظور فحسب ، بل وبالإحساس منذ شبابه المبكّر بالبيئة التي يحيا فيها ، ومن هنا كانت إنجازاته الفنية تسجيلاً أميناً لمشاهد البندقية ولحياة البنادقة . ويرجع الفضل فيما بلغه كاناليتو من شهرة عظيمة إلى مرانه منذ الصغر ـ كما أسلفت ـ على رسم المناظر المسرحية ، فتعلّم كيف يَصُفّ المباني في منظور موحٍ بالعمق ، ولعل هذا ما بثّ فيه منذ الصغر الرؤية التقليدية لمصمّمي المناظر المسرحية الذين لا يُرضي غرورهم إلا إظهار الممثلين أقزاماً في رحاب ما يصوّرونه من مناظر .

بدأ كاناليتو مشواره الجديد في عام ١٧٢٥ بوصفه مصوّراً للمناظر الڤينيسيّة فذاع صيته وظفر بالثراء . ولقد أتاحت له منجزات الفنانين الهولنديين ، وفي طليعتهم ڤيرمير بمنظوراتهم البارعة وعنايتهم بالتفاصيل وتصويرهم المتدفّق سواء للأشكال ذوات الحواف المتمازجة أو الأشكال ذوات الحواف المحدَّدة بجلاء ، أتاح ذلك كله لكاناليتو أن يكتشف الإمكانيات اللانهائية لاستخدام الألوان ، وإذا أطلال روما ومشاهدها المثيرة للإعجاب وتلالها المحتشدة بالأشجار المورقة وشمس الجنوب الوضّاءة ، إذا هذا كله يُسهم في إطلاق العنان لما يجيش بصدر كاناليتو من خواطر وانفعالات . وظل موضوعه الذي لم يكن ليحيد عنه مدينته الأثيرة « البندقية » ، يتطلّع إليها من كل زاوية بتركيز وأناة ، ويتفحّص بدقة شديدة كل ما تضمّه من تنوّعات جذّابة جديرة بالتصوير . كان كاناليتو يمتلك عينا حافظة للتفاصيل من أي نوع كانت ، سواء موقع شبّاك في أحد المباني أو شخصاً واقفاً وسط جندول ، ومن هنا كان مدفوعاً إلي تدوين مذكرات بصريّة يومية في نهم مشبوب سواء في عجالاته التخطيطية أو دراساته أو لوحاته المصوّرة .

ولقد اجتذب جمال البندقية الفنانين منذ أمد بعيد حتى رأينا كارپاتشيو في القرن السادس عشر يزوّد لوحاته التاريخية والدينية عن البندقية بخلفيات معمارية ، وتلاه خلال القرن السابع عشر بعض الفنانين المغمورين الذي صوّروا بعض مشاهد متفرّقة للحياة في البندقية . وقد أنجز كاناليتو فيما بين عامي ١٧٣٠ ، ١٧٤٠ معظم لوحاته عن البندقية ، وإذا بعشّاق فنّه ينقلون تصاويره بأعداد وفيرة إلى المدن الأخرى حاملةً معها أضواء سماء البندقية وألوان مياه بحيرة اللاجون لتستقر في الكنائس والقصور وفي المجموعات الخاصة بأوربا . والظاهرة التي تدعو إلي العجب هي أن معظم عملاء كاناليتو كانوا من غير البنادقة وأغلبهم من الإنجليز ، يتصدّرهم چوزيف سميث الذي فُتن بفن كاناليتو وكان يقيم بالبندقية إلي أن غدا قنصلاً لبريطانيا بها عام ١٧٤٤ . ولم يعمل سميث في ترويج بيع لوحات كاناليتو لمتذوّقي الفن الإنجليز فحسب ، بل اقتنى لنفسه كثرة كثيرة من صوره ما بين عامي ١٧٢٠ و١٧٥٠ ، ما لبث أن باعها للملك چورچ الثالث بعد عام ١٧٦٠ ، وكانت تضم أربعة وخمسين صورة ملونة ومئة واثنين وأربعين رسماً لكاناليتو . وحين



لوحة ٢١٠. لوكا كارليڤاريس: وصول دوق مانشستر إلى البندقية



لوحة ٢١١. كاناليتو: حديقة ثكنات خيّالة الحرس الملكي. سان چيمس پارك بيزينجستوك. مجموعة لورد مولزبري

توطدّت صلته به شجّعه على الانتقال إلى إنجلترا في عام ١٧٤٦ حيث ظل يمارس التصوير في لندن وضواحيها لمدة عشر سنوات ، قدّم خلالها لرعاة الفن مشاهد الطبيعة والقصور ومبانيها الهامة وحدائقها (لوحة ٢١١) ونهر التيمز بضفافه وجسوره وسفنه وقواربه التي لاشك كانت تُذَكّره بالبندقية . كما أسفرت إقامة كاناليتو بإنجلترا عن تأثر عدد كبير من المصوّرين الطوبوغرافيين وغيرهم مثل هوجارث وتيرنر بأسلوبه المميّز . وبالرغم من الرعاية التي حظي بها كاناليتو من عملائه الإنجليز إلا أن نقّادهم لم يعنوا كثيراً بتقييم أعماله .

وقد صوّر كاناليتو حوالي خمسمئة لوحة ولم يتناول الدارسون أعماله بالبحث والتفسير إلا حديثاً . ونادراً ما كان يسجّل تاريخ لوحاته ، ومن هنا لجأ مؤرخو الفن إلى الاعتماد في تصنيفها على المعالم الطوبوغرافية في لوحاته المصوّرة ورسومه المطبوعة بطريقة الحفر وعلى الوثائق التاريخية .

وتكشف لوحاته المبكّرة لمناظر البندقية عن مهارة فائقة وبراعة منقطعة النظير ، مثل لوحة «**ميدان القديس مرقص**» (لوحة ٢١٢) التي رسمها حوالي عام ١٧٢٣ بعدما أعيد رصف أرضية الميدان بالبلاطات الموجودة إلى اليوم . وقد غالى كاناليتو في تزويد هذه اللوحة بالظلال بغية الإيحاء بالغموض ، فإذا الخيل البرونزية تبرز فوق مدخل البازيليكا أمام خلفيّة معتمة على حين تتناثر الشخوص هنا وهناك في ساحة الميدان .

وفي لوحة « قاطعي الرخام » (لوحة ٢١٣) يعرج بنا كاناليتو إلى ما يدور وراء واجهة البندقية الأنيقة حيث لا مواكب ولا احتفالات ، فنرى النساء وهن ينشرن الملابس المغسولة مدلاّة من النوافذ إلى جوار السكولا دللاّ كاريتا المطلّة على القناة الكبرى ، كما نرى العمّال وهم يقطعون كتل الرخام ويسوّونها لاستخدامها في تزيين المباني . وتظهر أمّ في مقدّمة يسار اللوحة وهي تهرول نحو طفلها وقد تعثّر ، مما يدلّ على أن كاناليتو قد اطّرح جانباً قناع الداعية السياحي ليكشف ولو للحظة عابرة عن مشهد واقعي .

وتتجلّى قدرة كاناليتو في أوج روعتها في مشاهد الاحتفالات القومية والعروض الباذخة التي تخلّد أمجاد البندقية السالفة ، مثل لوحة «**سباق اليخوت [الريجاتا] فوق القناة الكبرى**» (لوحة ٢١٤ أ ، ب) حيث يتسابق ملاّحو الجندول بقواربهم بين مراكب الكرنفال المزخرفة وقد احتشدت جماهير النظارة والمحتفلون ملوّحين في حماسة بإيماءات التشجيع والاستحسان .

وثمة لوحة أشدّ إثارة ورصانة هي «**عودة سفينة البوتشينتوري إلى رصيف الميناء يوم عيد صعود المسيح**» حيث يتّجه الدوج في يخته الفخم الرائع يدفعه مئتا مجذاف نحو « منفذ » الليدو البحري ليؤدي مراسم حفل زفاف مدينة البندقية إلى البحر الخضمّ بإلقاء الخاتم الذهبي في البحر الأدرياتي رمزاً لزواج المدينة من البحر (لوحة ٢١٥ أ ، ب) .



لوحة ٢١٢. كاناليتو: ميدان القديس مرقص بالبندقية. الناشونال جاليري بلندن





لوحة ٢١٤ أ. كاناليتو: حفل سباق اليخوت [الريجاتا]
بالقناة الكبرى بالبندقية. الناشونال جاليري بلندن



لوحة ٢١٤ ب. كاناليتو: حفل سباق اليخوت [الريجاتا] بالقناة الكبرى بالبندقية. تفصيل المجموعة الملكية بقصر وندسور



لوحة ٢١٣. كاناليتو: ساحة قاطعي الرخام بالبندقية. الناشونال جاليري بلندن





لوحة ٢١٥ أ. كاناليتو: عودة سفينة البوتشنتوري إلى رصيف الميناء. مجموعة آلدو كريسبي بميلانو



لوحة ٢١٥ ب. كانـاليتـو:
تفصيل من اللوحـة السابقة



لوحة ٢١٦. كاناليتو: عيد القديس روكّو بالبندقية. الناشونال جاليري بلندن

وثمة احتفال لم يرسمه كاناليتو إلا مرة واحدة حوالي عام ١٦٣٥ هو «**زيارة الدوج لكنيسة سان روكّو**» تخليداً لذكرى خلاص المدينة من وباء الطاعون الذي اجتاحها عام ١٥٧٦ (لوحة ٢١٦) . ويبدو الدوج خارجاً من الكنيسة تحفّ به بطانته ماراً بالسكولادي سان روكّو التي عُرضت أمام واجهتها بهذه المناسبة لوحات الفنانين المعاصرين .

ورسم كاناليتو لوحة «**ميناء القديس مرقص يوم الاحتفال بصعود المسيح**» (لوحة ٢١٧) في عام ١٧٤٠ حيث تحتشد الجماهير بالآلاف أمام قصر الدوج تحت السماء الساطعة . والمرء لا يكاد يشبع نهمه من التطلّع إلى لوحات كاناليتو المصوّرة التي لم تترك صغيرة أو كبيرة إلا وسجّلتها مثل لوحة «**جسر الريالتو**» الخالدة (لوحة ٢١٨) ، ولوحة «**استقبال السفير الإمبراطوري في قصر الدوج**» (لوحة ٢١٩ أ ، ب) التي تبدو فيها التموّجات الخفيفة فوق سطح مياه البحيرة وكأنها حراشف الأسماك .

وتشكّل « رسوم » كاناليتو التي لم يشرع في رسمها إلا في عام ١٧٤٠ عندما بدأ نجمه يسطع مجالاً لا يقلّ خصوبة عن لوحاته المصوّرة . وتكشف عن مقدرة فائقة وتصميم على ألاّ يصوّر مشهداً إلاّ بعد تسجيله رسماً في عجالات ودراسات . ومن هنا كانت أغلب رسومه تمثّل رأسماله الفني ، فمن هذه العجالات السريعة والدقيقة التفاصيل التي رسمها في موقعها شيّد أعماله المصوّرة . وثمة رسوم أخرى رسمها لذاتها دون غاية أخرى ، يكشف بعضها عن حساسية رهيفة بالمناظر الطبيعية تبزّ ما يتجلّى في صوره الزيتية .

ويرى الكثير من النقاد أن قدرات كاناليتو قد تداعت منذ عام ١٧٤٠ ، بعد أن اعترى أسلوبه التكلّف بل والصرامة أحياناً مقارنةً بأسلوبه عام ١٧٢٠ ، وإن صحب هذا التكلّف الكثير من الطرائف المبتكرة الذكيّة . وكان كاناليتو يتحلّل أحياناً من الانضباط الصارم والالتزام بالصدق الذي تقتضيه الأمانة الفنية باللجوء إلى تصوير مناظر متخيّلة يجمع شتاتها من عناصر معمارية شتّى يعرفها حق المعرفة أطلق عليها اسم «**النزوات**» Capricci رسم بعضها قبل ذهابه إلى إنجلترا (لوحة ٢٢٠) .

على أن إنتاج كاناليتو قد تدهور بصفة عامة بعد عودته من إنجلترا ، فإذا هو يرسم عناصر موضوعاته مختزلة وكأنها بقع وفقّاعات متناثرة . ومع ذلك فقد قدّم في أخريات أيامه لوحات زاخرة بالرقّة والحيوية تدل على يدٍ مقتدرة واثقة حاذقة وعين ثاقبة لا يفوتها تفصيل . وفي النهاية غدا أسلوبه لغة شخصية خاصة به وحده تتكرر مفرداتها وعناصرها ، فضلاً عما طرأ على لوحاته من تماثل ورتابة مع مرور الوقت ، فإذا هو يفقد القدرة على الابتكار والتجديد ، ولعل مردّ ذلك إلى استخدامه « الكاميرا المظلمة »[٣٠] ، الأمر الذي ورّطه في المحاكاة الحرْفية بدلاً من التصميمات المبتكرة .

لوحة ٢١٧. كاناليتو: ميناء القديس مرقص بالبندقية يوم الاحتفال بعيد صعود المسيح. الناشونال جاليري بلندن





لوحة ٢١٨. كاناليتو: جسر ريالتو. متحف اللوفر



لوحة ٢٢٠. كاناليتو: «نزوة» تصوّر صحن أحد القصور. متحف الأكاديميا بالبندقية



لوحة ٢١٩ ب. كاناليتو: استقبال السفير الإمبراطوري. (تفصيل)



لوحة ٢١٩ أ. كاناليتو: استقبال السفير الإمبراطوري في قصر الدوج. مجموعة آلدو كريسپي بميلانو

آل جواردي Guarde

و

يمثّل الأَخَوان چيان أنطونيو جواردي (١٦٩٨ - ١٧٦٠) وفرنشسكو جواردي (١٧١٢ - ١٧٩٣) ظاهرة الروكوكو أفضل تمثيل ، وإن كان تقديرُهما حقّ قدرهما باعتبارهما من أعلى مصوّري الروكوكو مستوىً لم يتحقّق إلا بأَخرَةٍ . وقد عملا أول ما عملا في ڤيينا حيث كان مولدهما ، ثم في إقليم ترِنْتينُو بإيطاليا حيث موطن أسلافهما إلى أن استقرا أخيراً في مدينة البندقية . وتصادف أن عاصر وجودهما كثرة من عظماء المصورين في أوربا مما حرمهما من فرص الثراء ، وظلا يعملان سوياً في مرسمهما بالبندقية حتي وفاة چيان أنطونيو عام ١٧٦٠ . وكانَ مثلهما الأعلى المصوّر پلليجريني المشهور بألوانه الناعمة الرقيقة ، وكذا المصوّر ريتشي المعروف بتكويناته التشكيلية الرائعة وشخوصه المهيبة . وقد تأثّرا بشكلٍ جليّ بأساليب شمالي أوربا الفنّية ، ومرجع ذلك إلى جنسية أبيهما النمساوية ونشأتهما بڤيينا ، وكذا ولَعهما باستخدام الألوان المتألقة واللمسات القلقة المعروفة عن فن النحت الباڤاري على غرار المثّالَيْن جونتر وديتز اللذيْن احتشدت الحدائق الألمانية وقتذاك بمنحوتاتهما . وقد قدّما على غرار پللجريني صوراً ذات ألوان مبهرة وأسلوب انسيابي جزل يخطف الأبصار ، غير أنهما لم يحظيا بما حظي به پلليجريني من شهرة عالمية ، فاقتصر نشاطهما على زخرفة كنائس وڤيلات مغمورة في إقليم ڤينيتو . ولعل أسلوب **ماولبرْتش Maulbersch** النمساوي (١٧٢٤ - ١٧٩٦) هو أقرب الأساليب إلى أسلوبهما وإن كان في الحق يمثّل أسلوب إقليم التيرول أكثر مما يمثل أسلوب مدينة البندقية ، فعلى الرغم من تلقّيه التدريب على أيدي فناني طراز الباروك اللاحق إلا أنه لم يفقد للحظة واحدة انتماءه الألماني ، معبّراً عن حساسيته القلقة بألوانه الوامضة وأضوائه الراجفة . وكان ماولبرتش إلى ذلك عميق الإيمان بعقيدته الكاثوليكية عمقاً تفسّره غلالاته اللونية الفريدة الطابع وكأنها سُحب منعقدة من الدخان المتصاعد من أعواد بخور متعدّد الألوان ، مصوراً أشكاله التي ما تلبث أن تتبدّد تفاصيلها ، مستخدماً ألواناً فوسفورية التوهّج ، مخادعاً الأبصار حتي يكاد المُشاهد يصدّقه لحذقية تصويره البارعة (لوحة ٢٢١) . ويرجع إلى ماولبرتش الفضل في امتداد عمر طراز الروكوكو في النمسا بعد أن كان قد أخذ في الترنّح في الدول الأخرى .

وعلى حين يري بعض النقاد أن تكوينات الأخوين جواردي غير متماسكة ، إذ تتناثر الأشكال والشخوص فيها نتيجة تأثير الضوء المكثّف عليها بما يشابه الأسلوب الانطباعي[٣١] في فن التصوير ، يذهب البعض الآخر إلى أن هذا الحكم جائر بعيدٌ عن الإنصاف . كذلك استبدل الأخوان بالمنظور الفراغي[٣٢] وبمعمار پالاديو الذي ولع تيپولو بتصويره في لوحاته أسلوباً فريداً خاصاً بهما ، باستخدام إيحاءات ضبابية ولونية تأسر العين ، فيظهر الواقع في لوحاتهما مجرد ومضات ينطلق منها تكوينهما الفني . ولعل أوضح ما يعبّر عن هذا الأسلوب سلسلة صور طوبيا[٣٣] التي رسمها چيان أنطونيو لزخرفة شرفة الأورغن بكنيسة الملاك رافائيل بالبندقية ، حتي يخيّل إلينا أن الفرشاة تكاد لا تمسّ سطح اللوحة أثناء حركتها السريعة إلاّ برفق شديد وإن أترعته بحيويّة جياشة . كما تشدّنا التكوينات الفنية المبهمة التفاصيل عن قصد حتى يتسربل الواقع بغموض شبه ضبابي ، ولا توضّح الملامح



لوحة ٢٢١ . أنطون ماولبرتش: زواج مريم العذراء. متحف تاريخ الفنون. ڤيينا

شبه المطموسة سوي الأضواء ، فتبدو الأشكال وكأنها كوكبة من المصابيح تُشعُّ ومضات ضوئية في بؤر مبعثرة تغشّي سطح اللوحة . وعلى حين تبدو مكوّنات لوحات تييبولو نضرة محدَّدة بدقة ، يُغشّي جيان أنطونيو مكوّنات لوحاته بمحسّنات جمالية تُسْحر المُشاهد خالبةً لبّه ، فهو يصبّ طلاءه اللوني لينساب انسياب الجداول في مسراها ، متمايلاً متهدِّجاً على امتداد الحواف الأساسية لمكوّنات تشكيله الفني ، على حين تتخلّل أسطح لوحاته همهمات نورانية ، وإذا الفنان يخلق بعبقريته من خلال اللّمسات القليلة لفرشاته السريعة مشاهد طبيعية كأنها السّراب (لوحات ٢٢٢ إلى ٢٢٥) .

غير أن هذه التقنية الرفيعة المفاجئة ذات الألوان الزاخرة لا تتجلّى بمثل هذه الكثافة في تصاوير فرنشسكو جواردي الذي ما لبث أن ضاق ذرعاً بصور الموضوعات الدينية فعكف على ابتكار أسلوب مميّز خاص به وحده ، ينقل من خلاله طوبوغرافية مدينة البندقية ، صائغاً منها بعبقرية الخيال مدينة سحريّة وهميّة مغمورة بالضياء والمياه ، بينما يتحوّل سكّانها إلى « نقاط » أو بقع لونية صغيرة لامعة متألقّة ، مقتفياً خطى أستاذه كاناليتو ، وإن جاء أسلوبه متطوراً وأشدّ تحرّراً بعد أن أفلت من قبضة الصّرامة المعهودة في أستاذه فأطلق العنان لخياله الشاعري كي يجول ويصول في هذا الميدان . ومما شجّعه علي المضي في هذا الطريق ما لاحظه من إقبال زائري البندقية المتزايد علي اقتناء لوحات معالم المدينة . وتعدّ مشاهده الغزيرة للبندقية وأحداثها الكبرى وأعيادها ومبانيها وجزر بحيرة اللاجون الشاطئية وكذا الجزر الجانبية المنعزلة والأطلال المعمارية الجديرة بالتصوير أبرز إنتاجه الذي بلغ به ذروة فريدة ، نظراً لحسّه الشديد بالجو المحيط بيئةً ومناخاً حتي يكاد أسلوبه ينتمي إلى النزعة الإنطباعية كما قدمت (لوحات من ٢٢٦ إلى ٢٣٠) . وتعدّ لوحة إقلاع يخت البوتشنتوري للمشاركة في أعياد عيد الفصح قمة أعماله (لوحات ٢٣١ , ٢٣٢ أ ، ب) حيث يتوجّه الدوج برفقة علْية القوم البنادقة والسفراء إلى مَنْفَذ الليدو يوم عيد صعود المسيح ليُلقي في مياه البحرَ الأدرياتي بالخاتم الذهبي الرامز لعقدِ قران مدينة البندقية بالبحر ، وما أكثر ما اجتذب هذا الحفل العديد من الزوّار الأجانب لما كان يحظى به من عروض مرحة مثيرة ، حيث تصحب يخت البوتشنتوري في رحلته تلك أعداد كبيرة من القوارب والجندولات الحافلة بالجماهير المبتهجة المتهلّلة . ويلفتنا في هذه اللوحة وغيرها أن الفنان يوجز في تشكيل الشخوص حتى بدت كالرموز ، كما تموج اللوحة كلها بالحركة الدافقة والإشراق الساحر ، ناقلاً المناخ الزاهي لمدينة البندقية بأمانة مضمَّخةٍ بعَبَقِ العبقرية .

ولا تفوتنا الإشارة إلى العديد من المناظر المتخيّلة « أو النزوات Capricci » التي صوّرها فرنشسكو مستوحياً كل ما وقع عليه بصره من مشاهد طبيعية وأطلال متداعية أضفى عليها بخياله الخصيب جمالاً يفوق الواقع (لوحة ٢٣٣) . أما تصاويره الزخرفية بأسلوب الروكوكو فلم ترق بطبيعة الحال إلى المستوى الذي بلغه زوج شقيقته الفنان العظيم جيان باتيسيا تييبولو . وقد عاش فرنشسكو حتي عام ١٧٩٣ فواكبت وفاته سقوط جمهورية البندقية على يد بونابرت بعد أن أمضى حياته مدافعاً بصلابة عن طراز الروكوكو المنطلق المتحرّر .



لوحة ٢٢٢. أنطونيو جواردي: «قصص طوبيا الصغير». الصبّي طوبيا والملاك برفقة الكلب يستريحان على شاطئ النهر ويطهيان السمك. كنيسة الملاك رافائيل بالبندقية



لوحة ٢٢٣. أنطونيو جواردي: «قصص طوبيا الصغير». طوبيا والملاك كنيسة الملاك رافائيل بالبندقية



لوحة ٢٢٤. أنطونيو جواردي: قصص طوبيا الصغير: أحد وِلدان الحب يقرع الدّف.
كنيسة الملاك رافائيل بالبندقية



لوحة ٢٢٥. أنطونيو جواردي: أحد وِلدان الحب ينفخ في بوقه.
كنيسة الملاك رافائيل بالبندقية



لوحة ٢٢٦. فرنشسكو جواردي: ميدان القديس مرقص. الناشونال جاليري بلندن



لوحة ٢٢٧. فرنشسكو جواردي: قصر الدوج يطل على الميناء. الناشونال جاليري بلندن



لوحة ٢٢٩. فرنشسكو جواردي: منظر في جزيرة سان چورچيو.
من بواكير تصاوير الفنان لمدينة البندقية عام ١٧٦٠



لوحة ٢٢٨. فرنشسكو جواردي: الاحتفال بعيد الفصح بميدان القديس مرقص بالبندقية. مؤسسة جولبنكيان. لشبونه



لوحة ٢٣٠. فرنشسكو جواردي: حفل موسيقي تؤدّيه سيّدات بقاعة الحفلات في كازينو البندقية بمناسبة زيارة الدوق پول الروسي وزوجته الدوقة ماريا فيودورڤنا للبندقية سنة ١٧٨٢. متحف ميونخ



لوحة ٢٤٢. فرنشسكو جواردي: الدوج يستقلّ سفينة البوتشنتوري. متحف اللوڤر





لوحة ٢٣٣. فرنشسكو جواردي: أطلال على شاطئ بحيرة اللاجون. مشهد متخيَل. [نزوة]. متحف المتروبوليتان



لوحة ٢٣٢. فرنشسكو جواردي: إقلاع سفينة البوتشنتوري إلى الليدو. متحف اللوڤر

بييترو لونجي Longhi
(١٧٠٢ ـ ١٧٨٢)



كان بييترو لونجي مدركاً لكل ما يدور في أذهان مواطنيه بمدينة البندقية ، كما كان نموذجاً لما يمور به عصره من أحداث حتى بات شبيهاً بصحفي ثرثار يرقب مسرى الحياة في مدينة البندقية ، مسجّلاً إيّاها في سخرية غير لاذعة على العكس من لسعات وليام هوجارث الإنجليزي القارصة ، فإذا عَرَضَ للعادات والأعراف فهو يصوّرها بحياد تام . ومن هنا تزاحم حوله الأشراف وعلْية القوم منذ عام ١٧٤٠ متسابقين للفوز باقتناء ما تيسّر لهم من لوحاته الصغيرة التي تسجّل نشاط مجتمع البندقية من مجالس تناول شراب الشوكولاته صباحاً في مرابع الأوساط الثريّة (لوحة ٢٣٤) ، إلى دروس الرقص (لوحة ٢٣٥) وحفلات الكونسير العائلي (لوحة ٢٣٦) وتسليم الرسائل الغرامية (لوحة ٢٣٧) . وقد حرص الفنان على أن يُضمّن لوحاته لمحات تسجّل محتويات الغرف والقاعات الفينيسية من أثاث وثريّات وستائر ومفروشات وطنافس وسُرر وأُطُر للمرايا ولوحات مصوّرة ، مستعرضاً أزياء النساء والرجال العصرية ، فضلاً عن تسجيل طقوس حياكة الملابس وطهو الطعام بين الأوساط المتواضعة (لوحة ٢٣٨) ، منطلقاً إلى خارج الدور لتسجيل الكرنفالات والمواكب والمهرجانات والأحداث المثيرة مثل مناسبة ظهور حيوان وحيد القرن في مدينة البندقية للمرة الأولى عام ١٧٥١ ، فإذا چوفاني جريماني دي سيرفي أحد وجهاء البندقية يطالبه بتسجيل هذا الحدث الغريب في لوحة يقتنيها (لوحة ٢٣٩) ، ومثل ألعاب المشعوذين في الأعياد (لوحة ٢٤٠) ، وحكيم الصحّة الدجّال الذي يعالج أسنان السابلة ويقوم بخلعها في الطريق العام (لوحة ٢٤١) ، وهكذا اكتسب لونجي لقب « مؤرّخ الأحداث الصادق » عن جدارة . وما من شك في أن أناقة تكويناته وتوهّج ألوانه وبراعة فرشاته تنضوي تحت راية طراز الروكوكو .

ولقد عاصر لونجي في أواخر حياته نهاية جمهورية البندقية وما طرأ على مجتمعه البندقي من تغيّر ، فإذا لوحاته تكاد تصبح انطباعية النّزعة بعد أن لم يعد يلتزم الدقّة في رسومه ، غير مكترث باستخدام تقنية « الكيار وسكورو » ، فبدت شخوصه أحياناً جامدة غير متماسكة ، وهو ما يعكس مناخ الكآبة والإحباط الذي يسود الأمم عادة في خواتيم الحقب التاريخية . وليس في كل ما ساقه لونجي من مبرّرات لهذا النمط من التصوير أي سند من قواعد فنية ، لكنه كان يصرّ على أن ما يصوّره هو الواقع بحذافيره . وبرغم احتشاد جدران دور مدينة البندقية بلوحات هذا الفنان إلاّ أنها لم تظفر بالإقبال عليها عالمياً . ومع أنه قد اختار باريس مقراً له لكنه لم يكن سعيداً بإقامته فيها حيث كان يرى مجتمعها ـ رغم كونه رفيع الثقافة ـ آسناً وبورجوازياً إلى حد بعيد . ومع بروز ظاهرة معارض صالون باريس المستحدثة وقتئذ أصبح فن التصوير لا يواجه جمهور المتذوّقين فحسب بل نقاد الفن أيضاً . وثمة علاقة وثيقة تربط بين صور لونجي ومسرح كارلو جولدوني(٣٤) ، فشخوصه المصوّرة مماثلة إلى حد بعيد لشخوص جولدوني الدرامية ، ولا غرو فلقد كانا متقاربيْن قيماً وأهدافاً ، وبرغم ما يتخلّل أعمالهما من سخرية فإنها كانت سخرية بنّاءة تفيض إنسانية .

وقد لعبت المواكب والمهرجانات دوراً هاماً خلال عصر النهضة بوصفها صمام أمن للعواطف الجيّاشة في صدور الناس . وكانت البندقية بصفة خاصة من المدن المولّهة بالمجد ، وإن انصبّت هذه العاطفة البالغة الحدّة على دويلتهم وحدها ، فلم يكن ثمة شئ يتردّد البنادقة في إتيانه إذا ما كان يضيف شيئاً إلى أمجاد مدينتهم وعظمتها ، ولم يقنعوا بتحويل مدينتهم لتصبح أجمل مدن العالم فحسب ، بل مضوا يبتكرون لتكريمها والإعلاء من شأنها حفلات تشاطر الطقوس الدينية جلالها وروعتها حتى أصبحت المواكب والمهرجانات والكرنفالات برّاً وبحراً واحدة من مهام الدولة لا تقلّ شأناً عن سواها من مهام . وكانت مثل هذه المناسبة التي يرتدي فيها الدوج وشيوخه باذخ الثياب ـ التي لا تقلّ دلالتها الرمزية عن دلالة أردية كهنة الكنيسة عند مباشرتهم لطقوسهم ـ وسط العمائر الفارهة في ساحة القديس مرقص أو على ضفّتيْ القناة هي محطّ الأنظار وتطلّع القوم . وكان أهل البندقية ينتظرون المناسبات التي تشْبع نهم عشقهم لدويلتهم وولعهم بالأبّهة والجمال والمرح نافدي الصبر ، يتمنّون لو أمكن تكرارها كل يوم وكل ليلة لو كان إلى ذلك سبيل .

ومما يلفت النظر في لوحات لونجي سمة تغلب على معظم لوحاته ـ هو وغيره من الفنانين البنادقة المعاصرين له ـ تشيع في المشاهد التي تقع عليها عينه في الطريق العام أو داخل الدور ، هي حرصه على وضع قناع فوق وجوه بعض شخوص لوحاته . ومردّ ذلك إلى أن الكرنفالات في مدينة البندقية خلال القرن الثامن عشر ـ وهي مناسبات يشيع فيها ارتداء الأقنعة ـ كانت تستغرق قرابة عشرة شهور على مدار السنة ، ومن هنا اعتاد البنادقة ارتداء الأقنعة لاسيما إذا شاءوا ارتكاب ما يخالف القانون . وكم حاولت سلطات جمهورية البندقية سنّ القوانين التي تحدّ من ظاهرة استخدام الأقنعة ، لكن دون جدوى ، فقد انبرى أهل البندقية يخصّصون مواسم بعينها خلال السنة ينطلقون خلالها إلى اللهو والمرح واستباحة الموبقات التي تُدخل السرور عليهم ، والراجح أن هذا هو ما دفع الفنانين البنادقة إلى تصوير بعض مواطنيهم في لوحاتهم مرتدين الأقنعة ليلاً ونهاراً .



لوحة ٢٣٤. بييترو
لونجي: تناول شراب
الشوكولاته صباحاً. قصر
كا - رتزونيكو. البندقية



لوحة ٢٣٥. لونجي: درس الرقص.
متحف الأكاديميا بالبندقية



لوحة ٢٣٦. لونجي: حفل الكونسير العائلي. متحـف الأكاديميا بالبندقية



لوحة ٢٣٧. لونجي: تسليم رسالة
غرامية. قصر كا - رتزونيكو بالبندقية



لوحة ٢٣٨. لونجي: إعداد صحن السَّلطة. متحف الأكاديمية بالبندقية



لوحة ٢٣٩. لونجي:
الخرتيت وحيد القرن.
قصر كا - رتزونيكو بالبندقية



لوحة ٢٤٠. لونجي: المشعوذ. قصر كا - رتزونيكو بالبندقية



لوحة ٢٤١. لونجي: حكيم الأسنان يعالج السّابلة على قارعة الطريق. متحف بريرا. ميلانو.

جوزيبي كاستليوني Castiliogni
(١٦٨٨ ـ ١٧٨٦)

فنان صيني من أصل إيطالي ، نال إعجاب أباطرة الصين وغدا مصوّراً بالقصر الإمبراطوري في پكين بعد أن نبغ في تصوير الزهور والحيوان ـ لاسيما الخيل ـ والپورتريهات بنهج غريب يجمع من الأسلوبيْن الصيني والأوربي ، مستغلاً قدراته الحاذقة في رسم المنظور والظلال . ويحتفظ متحف هامبورج له بلوحة بديعة تمثّل « فتيات ثلاث يلعبن الضّاما » (لوحة ٢٤٢) .

ألكسندر روزلين Roslin
(١٧١٨ ـ ١٧٩٣)

تقاطر على باريس العديد من الفنانين من شتّى أنحاء أوربا لاستكمال دراستهم الفنية ، وإذا بعضهم يقضي بقية عمره في فرنسا مثل **ألكسندر روزلين** الوافد من السويد ، والذي اكتسب شهرته من تصوير پورتريهات أفراد البلاط والطبقة الأرستقراطية والمجتمع الراقي ، حتى أصبح مصوّر بلاط لويس السادس عشر وعضواً بالأكاديمية الفرنسية عام ١٧٥٣ . وكان الفنان بوشيه هو مثله الأعلى ومصدر وحيه ، يستلهمه في كافة أعماله الموسومة بطابع طراز الروكوكو ذوات درجات اللون الفاتحة النّضرة . تزوج في عام ١٧٥٩ من ماري سوزان جيرو Giroust التي اتخذها نموذجاً للوحة الشهيرة «**السيّدة ذات الطّرحة والمروحة**» (لوحة ٢٤٣) المعبّرة عن أناقة القرن الثامن عشر خير تعبير . وكانت هي الأخرى رسّامة تتلمذت على الفنان **لاتور** وتخصّصت في رسم المنمنمات والتصوير بالطباشير الملوّن .



لوحة ٢٤٢. جوزيبي كاستليوني: ثلاث فتيات صينيّات يلعبن الضّاما. متحف هامبورج.



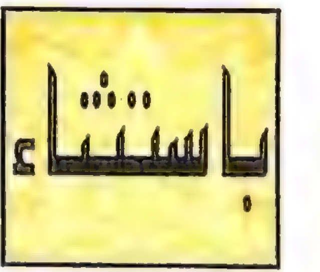
لوحة ٢٤٣. ألكسندر روزلين: السيدة ذات الطرحة والمروحة. متحف ستوكهولم القومي.



الفصل الخامس

التصوير الإنجليزي خلال القرن الثامن عشر

لوحة ٢٤٤. ڤيلا اللورد برلنجتون في تشزويك المصمّمة وفق طراز المعماري پالاديو مع بعض التطوير



فرنسا وإيطاليا وألمانيا ، لم يزدهر فن الروكوكو في الدول التي آثرت مواصلة الرضوخ لتقاليد طراز الباروك ومقاومة التغيير وكل ما هو جديد سواء في المجال الاجتماعي أو الاقتصادي ، فإذا إسپانيا على سبيل المثال قد اطّرحت صيغ الروكوكو نظراً لعزلتها الاقتصادية ولرسوخ تقاليد الزخارف الباروكية في شتي أنحائها . أما إنجلترا فلم تتسلّل إليها صيغ طراز الروكوكو إلاّ في مجال الفنون الدقيقة والتطبيقية حيث نلمس الارتباط الوثيق بين صناعة الپورسلين وطراز الروكوكو على نحو ما يتجلّى في پورسلين تشلسي الذي يحاكي پورسلين سيڤر الفرنسي في رقة ألوانه وفي رشاقته وأناقته وفي نزوات تجسيمه غير المتساوق أحياناً . وكذا استطاع ذوق الروكوكو اختراق فنون التنسيق الداخلي وصناعة الأثاث في انجلترا ، فمثلما انطلق توماس تشيپنْديل يحاكي الصيغ الفنية الصينية ـ كما سيتبيّن لنا عند تناول فن صناعة الأثاث ـ كان أيضاً على صلة وثيقة بنمط أثاث طراز لويس الخامس عشر المترع باللفائف والحليات الحلزونية . وفي مجال العمارة شقّ الإنجليز طريقهم من خلال طراز پالاديو حتى انتهى بهم الأمر إلى اتباع نهج بورجوازي بالغ الرقّة ينهل من الكلاسيكية المحدثة (لوحة ٢٤٤) .

وعلى الرغم من استعلاء الإنجليز على طراز الروكوكو الفرنسي إلا أنه كان مع ذلك ذا تأثير واضح تمخّض عن أول مدرسة تصوير إنجليزية ظفرت منذ العصور الوسطى بشهرة خارج بلادها ، يأتي على رأسها جينزبورو ورينولدز وهوجارث الذي وإن لم يتأثر كثيراً بأشكال النهج الجديد إلاّ أنه استلهم بعض خصائص فنه ـ عن يقين ـ من المصوّر ڤاتو ، كما تدل تآلفات ألوانه على أنه قد نهل من معين الفنانين البنادقة الرحّالة أمثال پلليجريني وغيره . أما مقاومته العنيفة لأي تغيير وافد فتتجلّى في اختياره لموضوعاته ، فصوره إنجليزية قحّة فيما يتصل بالسلوك والعادات والثياب وفي روحه الناقدة اللاذعة حتى بات من العسير تصنيفه ضمن تيار الروكوكو الأوربي .



توماس جينزبُورو (١٧٢٧ـ ١٧٨٨)
وچوشوا رينولدز (١٧٢٣ـ ١٧٩٢)

ظلت « اليورتريهات » لمدى طويل المصدر الوحيد لدخل المصوّرين الإنجليز ، وإذا القرن الثامن عشر يقدّم في هذا المجال أسلوباً مختلفاً عن تقاليد القارة الأوربية كان له شأنه . ولعل أعظم هؤلاء المصوّرين هو جينزبورو الذي بدأ بتصوير المناظر الطبيعية (لوحة ٢٤٥) وانتهى بأن غدا مصوّر اليورتريهات الأثير لدي الطبقة العليا الإنجليزية (لوحة ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨) . وتكشف پورتريهاته المبكّرة مثل پورتريه روبرت أندروز وزوجته (لوحة ٢٤٩) عن غنائية رقيقة ساحرة قد نفتقدها في صوره اللاحقة . ويكفي أن نضاهي هذا اليورتريه بپورتريه الملك تشارلس الأول الشديد التكلّف لڤان دايك [انظر كتاب الباروك] حيث نري الفنان جينزبورو قد صوّر هذا النبيل وزوجته في مشهد طبيعي بمقرّهما الريفي دون أن تغلب الخيلاء الإنجليزية المألوفة على ملامحهما ، كما تغمر الضياء المشهد كله الذي يشكّل بيئة وادعة لم نعهدها في صور المناظر الطبيعية الهولندية .

ومع تأثر جينزبورو بالمصور ڤاتو ، إلاّ أننا لن نجد له لوحة تتناول موضوعاً من الموضوعات التي طرقها ڤاتو اللهم إلا ما صوّره في مستهل حياته من پورتريهات اعتمد فيها على ما كان لڤاتو من صور مطبوعة بطريقة الحفر ، وإن استبدل بصور الريف الفرنسي مشاهد الريف الإنجليزي . ولعل أبرز ما أخذه جينزبورو عن ڤاتو هو التحرّر والإنطلاق ، دون أن يرث عنه ما كان يمتّ للخيال بسبب إلا في أواخر حياته ، فلم يكن رعاة الفن الإنجليز يُقْبلون على هذا اللون الخيالي ، مؤثرين فن اليورتريه على ما عداه .

وفي پورتريه لاحق رسمه الفنان لممثّلة المسرح الشهيرة آنذاك السيدة سارة سيدُونز يلفتنا ما ينطوي عليه من حرص الفنان على الإلتزام بالقواعد المتعارف عليها وإن أفاض في إسباغ الأناقة عليها ، ومن تقنية بارعة في انسياب الخطوط وشفافية الألوان . وقد رسم جينز بورو هذه الفنانة (لوحة ٢٥٠) في محاولة يتحدّى بها منافسه الكبير سير چوشوا رينولدز الذي كان قد رسم السيدة نفسها قبله بعام واحد بوصفها ربّة الفن المعروفة في التراچيديا الإغريقية . وقد شغل رينولدز منصب مدير الأكاديمية الملكية منذ إنشائها عام ١٧٦٨ وحمل لواء النزعة الأكاديمية في الفن التي اعتنقها خلال إقامته بروما على مدى عامين . وعلى غرار مَنْ سبقه من الفنانين الفرنسيين استنبط رينولدز نظرياته وقواعده الأكاديمية الراسخة التي أذاعها عبر مقالاته وأبحاثه الشهيرة[٣٤] . ولم تكن آراؤه تبعد كثيراً عن آراء شارل لوبران مدير الأكاديمية

لوحة ٢٤٦. جينزبورو: الكونتيسة ماري دى هاو (١٧٦٠) كِنُوُود هاوس. لندن



لوحة ٢٤٥. جينزبورو: مزارعون في طريقهم إلى السوق يحملون حصادهم كِنْوُود هاوس. لندن



لـوحة ٢٤٨. جينـــزبورو: رياضـة الصّباح. ناشونــال جاليــري. لنــدن



لوحة ٢٤٧. جينزبورو: ابنتا الفنان نفسه. ناشونال جاليري. لندن



لوحة ٢٤٩. جينزبورو: النبيل
أندروز وقرينته (١٧٥٠).
ناشونال جاليري. لندن



لوحة ٢٥٠. جينزبورو: السيدة ساره سيدونز ١٧٨٣. ناشونال جاليري. لندن

الملكية الفرنسية وإن تسربلت بالمزاج البريطاني ، غير أنه ما لبث أن اكتشف شأنه شأن لوبران أنه من الصعوبة بمكان تطبيق نظرياته وقواعده عملياً . وعلي الرغم من أنه كان يميل إلى تصوير الموضوعات التاريخية الجليلة الشامخة إلا أن الجانب الأكبر من نشاطه انصرف إلى تصوير البورتريهات (لوحة ٢٥١) . وقد حاول ما استطاع أن يرفع من شأنها بإضافة بعض العناصر الرمزية أو التنكّرية إليها ، على نحو ما ضمّنه پورتريه السيدة سيدونز (لوحة ٢٥٢) الذي نلحظ فيه تأثره بأسلوب مدرسة البندقية وبطراز الباروك الفلمنكي لاسيما برمبرانت إذا ما دقّقنا النظر في عنصر الإضاءة بهذه اللوحة وإن لم يعترف رينولدز بذلك في « مقالاته » ، وكذا على النمط الذي تحمله اللوحة التي تضم پورتريهات بنات سيروليام مونتجومري الثلاث في صورة ربّات الحسن وهنّ يُزيّنّ تمثال إحدى الربّات بأكاليل الزهور (لوحة ٢٥٣) . وأهم ما يمكن قوله عن رينولدز هو قدرته على الارتفاع بفن التصوير في إنجلترا ليصبح محطّ التقدير والاحترام بوصفه أحد الفنون السبعة ، غير أن الثمن كان فادحاً لأن « مقالاته » التي سرعان ما أصبحت معياراً لقياس الأعمال الفنية كبّلت قدرات أجيالٍ من الدارسين الإنجليز والأمريكيين وصرفتها عن الرؤية الموضوعية . وكم كان رينولدز كريماً حين أعطى جينز بورو الذي مات قبله ببضع سنوات حقّه من الثناء الجدير به على الرغم من أنه كان ينفس عليه ما كان يتمتع به من موهبة غريزية خلاّقة .

ومع أن فن القرن الثامن عشر قد انطلق ساعياً إلى الإمتاع والبهجة إلا أنه في الوقت نفسه كان حريصاً منذ البداية على الاتجاه نحو أهداف أخرى تتّصل بالتربية والحضّ على الالتزام بالسلوك السّويّ . وبرغم أن بعض هذه الأهداف قد تحقّقت في فرنسا في منتصف القرن على أيدي الموسوعي الكبير الأديب ديدرو والمصوّر جروز والفنان شاردان إلا أن التيار الجارف لهذا الاتجاه كان قد ظهر من قبل في إنجلترا ، أقل الدول تعاطفاً مع طراز الروكوكو . ففي عام ١٧١٣ أدان شافتسبوري تلميذ الفيلسوف لوك تلك المتع الزائفة التي ينطوي عليها طراز الروكوكو سواء في فن التصوير أو في غيره من الفنون التي لا يحكمها ويوجّهها غير ما يرضي المشاعر والإحساسات لا العقل ، فإذا هو يعلن استنكاره للطابع الأنثوي الغالب في هذا الطراز ، داعياً إلي اعتماد طابع الرجولة سواء في اختيار الموضوع المصوّر أو في أسلوب تناوله ، مع الالتزام بالقواعد المتعارف عليها ، ومراعاة اللياقة والاحتشام والسلوك القويم ، وتخيُّر الموضوعات التاريخية البطولية لا الموضوعات التي تخاطب الغرائز . ولما كان طراز الروكوكو حينئذ في طريقه إلى الأفول ، فلقد كان موقف شافتسبوري في واقع الأمر بمثابة دعوة صريحة إلى تبنّي طراز كلاسيكي محدث بديل لطراز الروكوكو . وفي الوقت نفسه ساد في إنجلترا ـ التي قامت بثورتها السياسية قبل بداية القرن الثامن عشر ـ اتجاه فني ينزع نحو الرومانسية والنقد الساخر ولا يواكب في عمومه أذواق الأرستقراطية الإنجليزية ، إذ ارتبط بالطبقة الوسطى الصاعدة التي شكّلت جمهوراً قارئاً جديداً يتطلّع إلى أدبٍ وفن يتناولان عالمه الجديد ، مما أسفر عن ظهور صحافة « التاتلر » Tatler و« السبكتاتور » Spectator



لوحة ٢٥١ . رينولدز: السيّد هير الصغير (ابن ربّة البيت) Master Hare. وكان يطلق على ربّ البيت في إنجلترا Mister وعلى ابنه Master. وجرت العادة خلال القرنين ١٨ ، ١٩ على أن يرتدي الصّبية الصّغار حتى سن العاشرة ثياب البنات الصّغار دون تفرقة بين الجنسين. متحف اللوفر.

ومهّد لظهور الفنان وليام هوجارث . ولا يصحّ أن نعدّ هذا التيار معادياً لطراز الروكوكو وإن كان بكل تأكيد تياراً جاداً يدين نزوات مصوّري حقبة أوج الروكوكو ، فإذا الفنان يظفر بمكانة مرموقة في المجتمع لا بوصفه داعية للمتعة الحسّية ، وإنما باعتباره مربّياً موجّهاً يستردّ معه الفن مكانته الرفيعة ، ويصل نفسه بالأخلاقيات والعلوم على نحو ما كان يرتبط فيما سلف بالعقيدة الدينية .

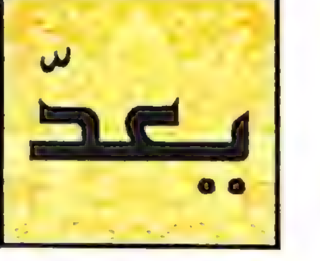


لوحة ٢٥٢ . رينولدز: السيدة ساره سيدونز في هيئة ربّة التراجيديا (١٧٨٩). كلية دالويتش.



لوحة ٢٥٣. رينولدز: بنات سير وليام مونتجومري في هيئة ربّات الحُسن الثلاث يزيّنّ تمثال إحدى الإلهات بأكاليل الزهور (١٧٧٣). تيت جاليري. لندن

وليام هوجارث
(١٦٩٧ـ ١٧٦٤)



يعدّ المصوّر وليام هوجارث أكثر الفنانين البريطانيين شعبيّة في عصره ، إذ طبع الفن الإنجليزي أثناء حياته بطابعه الشخصي . وكان لاعتزازه بأسلوبه الفريد صداه في خلود صيته ، فلقد كانت موضوعاته المتّسقة مع روح العصر ، أو بمعنى آخر « رواياته المصوَّرة » ـ كما كان يُطْلَق عليها في زمانه وفي القرن التالي ـ أهم ما أبدعته قريحته حتى ذهب الأديب وليام هازلت إلى أن مقام هوجارث يأتي في المرتبة التالية لشكسبير باعتباره أكثر الفنانين إدراكاً لجوهر الملهاة الإنسانية . فقد ابتكر هوجارث ـ من خلال تنسيق مشاهده المصوّرة في سلسلة متّصلة تروي قصة مكتملة مستمدّة من الحياة المعاصرة ـ لوناً جديداً من الفن انطوى شأن معظم مسرحيات عصره على حبكات مسرحية بالغة الإتقان ، ومواجهات درامية عميقة ، وعناصر تراجيدية متكاملة ، وديكورات متنوّعة ، فضلاً عن تناول أحداث اجتماعية معاصرة . وما من شك في أن الكثير من السوابق الفنية التي تناولت مثل هذه العناصر كانت متوفّرة ، تأتي في مقدمتها سلسلة تاريخ ماري ده مديتشي لروبنز بمتحف اللوفر ، وكذا الصور الهولندية الحاضّة على التمسّك بالفضيلة ، واللوحات الفرنسية المصوّرة والمطبوعة بطريقة الحفر التي تسجّل السلوكيات المعاصرة بحذق شديد وخفّة ظل ملحوظة . والثابت أن مردّ ابتكار هذا النمط التصويري الذي يضمّ هذه العناصر جميعاً هو « المسرح » ، ثم الأدب الروائي والشعر الهجائي الإنجليزي .

ولقد أثبت هوجارث جدارته الإبداعية بتقديم هذا اللون الجديد من التصوير الذي أطلق عليه اسم « الموضوعات الأخلاقية المعاصرة المشابهة لما يُقدَّم فوق خشبة المسرح » ، إذ كان دائم التطلّع إلى الظفر بصفة المؤلف المسرحي على الرغم من أن ممثّليه كانوا يؤدّون أدوارهم ضمن إطارٍ مسرحي صامت . وقد عرِضت لوحاته الأصلية ونسخها المطبوعة بطريقة الحفر للبيع في مجموعات تنتظم تفاصيل يتكرّر بعضها في كل مشهد بغية إضفاء قدر من الوحدة على السّياق الفني للمجموعة بكاملها . ويبقى هوجارث أكثر المصوّرين الإنجليز شعبية بما قدّمه من نمط جديد في فن التصوير ، فلقد كان شديد الوضوح في تحديد أهدافه ، كما انطوى إنتاجه على سمة أدبية لا تكاد تُلحظ تُرهصُ بأعمال الفنان الفرنسي جروز . ومع أنه لم يقصد أن تنهج صوره نهج الرواية المسرحية تماماً إلا أن العنصر السردي تجلّى بوضوح في أعماله . ومن الإنصاف أن نقرّ بأن كافة الأحداث السّردية التي انتظمتها مجموعات صوره المطبوعة بطريقة الحفر والتي تُبرز مخاطر الجشع والعلاقات مع العاهرات أو مساوئ الانتخابات إلى غير ذلك ، جعلته يتبوّأ عن جدارة مكانة الفنان الرائد في هذا المضمار ، لقدرته الفذّة على التصوير الدرامي لسلوك الأنماط المختلفة الشائعة في مجتمعه . وشأنه شأن مصوّري طراز الروكوكو المعاصرين له كان يعرض لوحاته وكأنها منصّات مسرحية منمنمة لا يدور فوقها إلا ما يبعث على السخرية من حماقات قومه والتنديد بها . وكان هذا الاتجاه الثوري الناقد قد سبقه إليه جون جاي John Gay (١٦٨٥ ـ ١٧٣٢) حين قدّم على خشبة المسرح مسرحية « أوبرا الشحاذ »[٣٥] التي ظفرت بإعجاب هوجارث لأنها كانت من ناحية الشكل والمشاعر تمثّل نموذجاً فنياً يُتيح لمواهبه الإفصاح عمّا تتطلّع إليه ، إذ قامت على الهجاء والسخرية والفكاهة وإثارة العواطف واستمالة النفوس . وكلها عناصر ذات جاذبية شديدة بالنسبة لكافة طبقات المجتمع الإنجليزي ، فضلاً عن أنها كانت تنتظم العديد من الألحان والأغاني والمواقف القائمة على المفارقة بهدف السخرية من تقاليد الأوبرا الإيطالية ـ وهى الصيغة الموسيقية لطراز الروكوكو ـ وحوارها المحشو بالعبارات الطّنانة الرنّانة المثيرة حيث يبدو المغنّي الخصي[٣٦] والمغنيّة الأولي « البريمادونا » ينشدان أغنية حب لا ينتهي بالنهاية السعيدة المنشودة بين العاشقين ، أمام جمهور تشدُّه الواقعية غير مكترث بالرومانسية المثيرة للسخرية ، فإذا هوجارث يسارع إلى تسجيل مشهد ماكهيث بطل المسرحية محاصراً بين زوجته وعشيقته ، وقد ضمَّن المشهد الممثّلين والمتفرّجين على السواء .

وتقوم المسرحية علي سلسلة من المفارقات ، فماكهيث قاطع طريق ضال ، لكنه في الوقت نفسه بطل رومانسي ينحدر من أرومة النبلاء . وعلى حين نرى اللصوص عصبة متآخية يتبادل أفرادها الوفاء والإخلاص يبدو المحامون وزبانية السجون أوغاداً محتالين . ثم تبلغ المفارقة ذروتها في النهاية على لسان المؤلف الشحّاذ حين يعلّق قائلاً : لقد تبيّن لنا خلال الأوبرا من بدايتها حتى ختامها تشابه العادات بين أفراد الطبقتين العليا والدنيا حتى بات من الصعوبة بمكان حين نتأمل الرذائل الشائعة معرفة ما إذا كان « الجنتلمان » هو الذي يقلّد رجل الشارع أم أن رجل الشارع هو الذي يقلّد الجنتلمان ، فللطبقة العليا أيضاً رذائلها شأن أفراد الطبقة الدنيا . وقد أدرك هوجارث منذ البداية أن جمهور المتفرجين جدير هو الآخر بنصيب من السخرية فجعله يشكّل جزءاً من الدراما الموسيقية ، وإذا هو يصوّر في النسخ المبكرة للوحة « أوبرا الشحاذ » (١٧٢٨) جمهور المتفرجين في صورة كاريكاتورية غير مبال بمتابعة العرض المسرحي (لوحة ٢٥٤) .

ويقع المشهد الذي سجّله هوجارث قبيل خاتمة المسرحية عندما أخذت كل من لوسي ـ ابنة السّجان في يسار اللوحة ـ وبولي ـ ابنه التاجر المخادع في يمين اللوحة ـ بالتوسّل إلى أبويهما للإفراج عن قاطع الطريق ماكهيث . فثمة مأزق عويص سيترتّب على الإفراج عن ماكهيث ، الذي يقف متوسّطاً اللوحة حائراً لا يدري أيتهما يختار من المرأتيْن الوفيّتيْن . . . زوجته أم عشيقته ؟ وهنا تتباين الشخصية الجذّابة لقاطع الطريق مع تحجّر قلبي السجّان والمحامي المتلهّفيْن إلى مشاهدة ماكهيث وقد تدلّى جسده من حبل المشنقة . غير أن المؤلف يحاول الإفلات من هذا المأزق بحلٍ يحسم الموقف ، فيقضي بشنق ماكهيث ، فإذا الممثّل يعترض المؤلف قائلاً : « إنك بهذا الحل تحوّل المسرحية إلى مأساة مع أن المفروض أن تنتهي الأوبرا نهاية سعيدة حتى نظفر برضاء الجمهور » .

وكان جون ريتش منتج هذه المسرحية قد اشترى من هوجارث النسخة الأولى من هذه اللوحة ، وطلب منه أن يعدّ نسخة أكبر حجماً وأحكم تفصيلاً لتعليقها في مسرحه ، وهى النسخة الخامسة الموجودة حالياً بجامعة ييل بنيوهاڤن (١٧٢٩) والتي يحتفظ التيت جاليري بنسخة منها مطابقة (١٧٣١) (لوحة ٢٥٥) . وهاتان النسختان الأخيرتان أشدّ إتقانا وصقلاً من النسخ المبكرة . وفضلاً عمّا أضافه هوجارث إلى هذه النسخة من تنقيحات إذا هو يضمّن جمهور المتفرّجين شخصيات معروفة في المجتمع بعد أن أضفى عليهم مسحة كاريكاتورية ، فرسم في أقصى اليمين « دوق بولتون »



لوحة ٢٥٤. هوجارث: أوبرا الشحّاذ لچون جاي (١٧٢٨). النسخة الثانية.



لوحة ٢٥٥. هوجارث: أوبرا الشحّاذ (١٧٢٩). جامعة بيل بنيوهاڤن. النسخة الخامسة. وثـمة نسخة أخرى منها في تيت جاليـري بلندن

وهو يتطلّع في اشتهاء إلى « لاڤينيا فنتوم » التي تؤدي دور پولي (لوحة ٢٥٦) موحياً بما كان معروفاً لدى العام والخاص من علاقته بها ، كما استند طرفا منصة المسرح يمنة ويساراً على تمثالين لساتير[٣٧] يشير أحدهما إلى دوق بولتون . وكان للنجاح الذى استقبلت به لوحة « أوپرا الشحاذ » ما أقنع هوجارث بأن مشاهده المصوّرة المستمدّة من الحياة اليومية الساخرة لأنماط المجتمع السائدة آنذاك ستظفر بإعجاب كاسح . ومن هنا يرجع الفضل إلى جون جاي في ظهور أسلوب تصويري جديد مبتكر مالبث أن شاع في كافة الدوائر الأدبية والفنية بأوربا ، فإذا هو يخلّف أثره في فرنسا على ديدرو ، وفي البندقية على الكاتب المسرحي كارلو جولدوني والمصور پييترو لونجي كما أسلفت ، وفي ألمانيا على جوتولد لسنج ورفاقه من الأدباء والفنانين . غير أن هوجارث سبقهم جميعاً حين انتقل من نطاق المسرح المستوحى من مشهد « أوپرا الشحاذ » إلى تصوير الپورتريهات و« صور اللقاءات الوديّة ومجالس الألفة »[٣٨] . وهى صور لپورتريهات جماعية تضم أفراداً رفعوا الكلفة فيما بينهم كأفراد أسرة أو مجموعة أصدقاء موزّعين أمام خلفيّة من الأثاث والمقتنيات المألوفة داخل الدور بينا يتسامرون أو يشغلون أنفسهم بالحكايات والنوادر والشائعات المتداولة (لوحات من ٢٥٧إلى ٢٦١) . وعادة ما كانت هذه الصور صغيرة الحجم . وترجع النماذج الأصلية لهذا النوع من الصور إلى الفن الفلمنكي والهولندي في القرن السابع عشر . وقد شاع هذا النوع من الصُّوَر وتألّق بصفة خاصة في الپورتريهات الإنجليزية خلال القرن الثامن عشر على يد هوجارث وغيره ، فقد وجد الفنانون في تصوير مجالس الألفة ما يتفق وميولهم . ومن أروع صور اللقاءات الوديّة مشهد الأطفال وهم يمثّلون مسرحية درايدن « الإمبراطور الهندي أو غزو المكسيك » أمام جمع من فتيان الأسر المالكة (لوحة ٢٦٢) ، فإذا هوجارث ببراعته الفائقة في استخدام المنظور يعثر على الحل المنشود لمشكلة إسباغ الأهمية على المشاهدين والممثلين في آن معاً ، بحيث ينال الجميع من العناية ما يتفق ومكانته وسنّه .

وقد قدّم هوجارث عدداً وفيراً من صور اللقاءات الوديّة التي اعترف أنه كان يؤثرها على رسم الپورتريهات لأنها كانت تمنحه فرص استثمار خياله ، وتتيح له إمكانيات التعبير الفكاهي أو التعليق الساخر من حماقات البشر ، على نحو ما نشاهد في لوحتيه « بيت من أوراق الكوتشينة » [أو البيت المتهاوي] (لوحة ٢٦٣ ، ٢٦٤) حيث نرى مجموعة من الأطفال يؤدون أدواراً يحاكون فيها آباءهم وذويهم ، بينما يوحي المشهدان بالتهاوي والانهيار ، إذ ما يلبث البيت المشيّد من أوراق الكوتشينة في اللوحة الأولى أن يتهاوى ، كما نرى فى اللوحة الثانية كلباً يقلب منضدة الدّمى رأساً على عقب ، وكان هوجارث يرمز بتقليد الأطفال سلوك الكبار إلى عبثيّة الطموح البشري القائم بدوره على أسس واهية .



لوحة ٢٥٦. لاڤينيا فنتون (دوقة بولتون) التي أدّت دور پولي في مسرحية أوپرا الشّحاذ أداءً فوق الحسبان. ناشونال جاليري بلندن

وفي الوقت نفسه الذي ظهرت فيه مجموعة صور اللقاءات الوديّة قدّم هوجارث لوناً آخر من التصوير مختلفاً في نمطه وروحه تحت عنوان « قبل » و« بعد » ، حيث ينتقل الحدث من صورة إلى أخرى تجاورها . واعتاد هوجارث أن يضفي على أداة من الأدوات المصوّرة سمة رمزية على نحو ما نشهد في الصورتين المعروضتين (لوحة ٢٦٥ ، ٢٦٦) ، فأثناء محاولة الفتى اغتصاب الفتاة ، تقاومه بمدّ يدها إلى منضدة مجاورة تلوذ بها ، لكنها ما تلبث أن تستسلم . وينعكس الموقف في المشهد التالي فتنقلب المنضدة على جانبها ، وتبدو المرآة مشدوخة مثلما شدخت بكارتها . وبطبيعة الحال لم يكن خافياً على هوجارث الأصول الفرنسية السابقة على صور اللقاءات الوديّة التي قدّمها ، وكذلك الأمر فيما يتصل بمجموعة « قبل » و« بعد » .

ولم يلبث هوجارث أن انتقل إلى تصوير مجموعات مصوّرة مسلسلة متكاملة قام هو نفسه باختيار موضوعاتها الداعية إلى الالتزام بالفضيلة ومراعاة القيم الأخلاقية . وقد كشفت جميعها عن قوة ملاحظة لا تبارى مقرونة بسخرية لاسعة وإيمان راسخ بأن الفكاهة والهزل وسيلتان تربويّتان إيجابيّتان لإصلاح عيوب المجتمع ، وذلك بأن يدفع الناس إلى الضحك من حماقاتهم ويسخرون من رذائلهم ، موضّحاً أن جذور الشرور كلها تكمن في الجشع والرغبة في اكتناز المال . على أن حسّ هوجارث الخاص بما يبعث على السخرية امتد إلى ما هو أبعد من الاهتمامات الخلقية ، فنراه يسخر في لوحاته من الأجانب الوافدين ومن السيدات المتبرّجات والراقصات الماجنات ، إلى أن اكتشف في نهاية الأمر أن النوازع البشرية المتأصّلة في النفوس هي بالتحديد الجديرة بالسخرية . ويسترعي إنتباهنا أن المغزى الأخلاقي هو العنصر الثوري في فنه ، فلقد سبقه مصوّرو القرن السابع عشر والثامن عشر كما أسلفت إلى تصوير الحياة اليومية المصطبغة إما بفكاهة خافتة أو بإثارة للعواطف أو استمالة للقلوب . وعلى الرغم من حرص هوجارث على إسباغ الطابع العصري على قصصه المصوّرة فإن المغزى الأخلاقي الذي انطوت عليه بورجوازي محافظ للغاية ، إذ كان هوجارث ضد كل تطرف سواء الثراء الفاحش أم الفقر المدقع ، وسواء الأدب المتكلّف في إسراف أم الوقاحة الفظّة ، ويتعذّر علينا أن نتبيّن أي الأمرين كان في رأيه أشدّ سوءاً . وقد عُني هوجارث بتسجيل تفاصيل لوحاته بدقة شديدة حتي غدت كل صورة من صوره كنزاً من « اللقطات » الذّكية الزاخرة بالتلميحات والتعريض .

وعلى حين كان هوجارث مرحاً خفيف الظلّ مفعماً بالحيوية والاقتدار علي التأثير القوي الفعّال كلما اتصل الأمر بتسجيل المعايب ، إلاّ أنه لم يعن بالعناية الكافية بتقديم السلوك السويّ المنشود . فلقد كانت وسيلة مسرحيات هوجارث المصوّرة في الدعوة إلى تقويم المجتمع والتخلّق بالسلوك السّويّ مقصورةً على تسجيل سلوك الأنماط البشرية المعيبة والسخرية منها ، فإذا هو يقدّم



لوحة ٢٥٧. هوجارث: كابينة القبطان جراهام. إحدى صور اللقاءات الودّية. المتحف البحري القومي. جرينتش.



لوحة ٢٥٨. هوجارث: أسرة سترود. إحدى صور اللقاءات الودّية. تيت جاليري بلندن



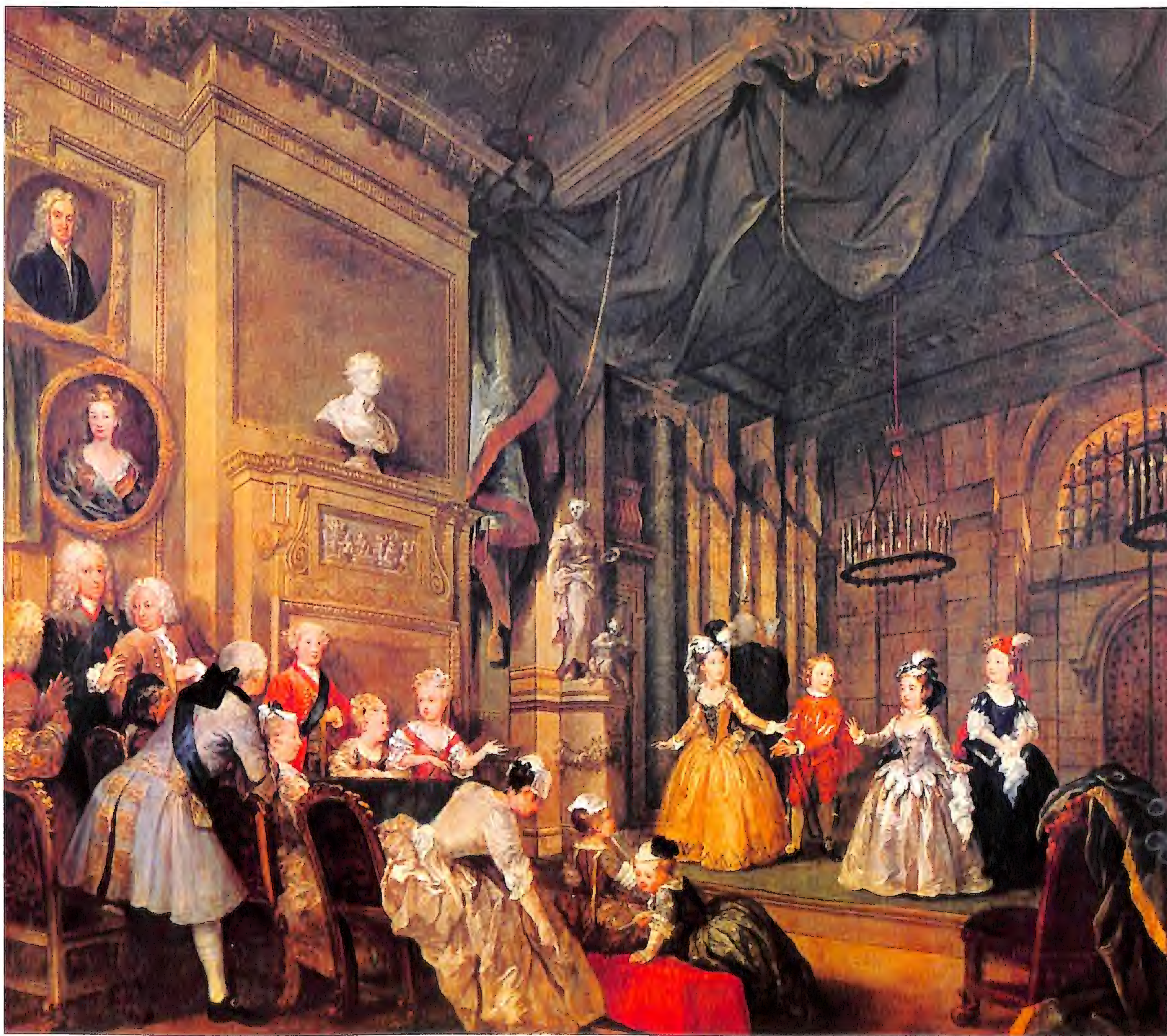
لوحة ٢٥٩. هوجارث: جاريك وقرينته. إحدى صور اللقاءات الودّية. المجموعة الملكية. قصر وندسور



لوحة ٢٦٠. هوجارث: أطفال أسرة جراهام. تيت جاليري بلندن



لوحة ٢٦١. هوجارث: الفنان نفسه يرسم ربّة الملهاة. ناشونال جاليري بلندن



لوحة ٢٦٢. هوجارث: الأطفال يمثّلون مسرحية الإمبراطور الهندي (أوغزو المكسيك) ١٧٣٢. مجموعة جالواي الخاصة. دُورْسِت



لوحة ٢٦٣. هوجارث: البيت المتهاوي ١ (بيت أوراق الكوتشينة) ١٧٣٠ مجموعة خاصة



لوحة ٢٦٥. هوجارث: قبل ....
متحف جيتي. ماليبو. كاليفورنيا



لوحة ٢٦٦. هوجارث: بعد ....
متحف جيتي. ماليبو.



لوحة ٢٦٤. هوجارث: البيت المتهاوي ٢ (بيت أوراق الكوتشينة) ١٧٣٠

في مجموعة « مسيرة بغي » A Harlot's Progress على سبيل المثال قصة فتاة ريفية تفد إلى لندن فتقع فريسة لإغراءات المدينة المعاصرة ، أو يعرض لمساوئ الانتخابات وما يصاحبها من زيف وتدليس ورشوة ، أو للطبقة الأرستقراطية المعربدة التي لا تعيش إلا لإشباع شهواتها المفرطة ، فيتزوج رجالها من نساء موسرات ينحدرن من مستوى أدنى منهم من أجل الاستحواذ على ثرواتهن التي سرعان ما تتبدّد على أيديهم . ففي مجموعة « سيرة الماجن أو زير النساء » Rake's Progress يطالعنا الزوج الشاب المتلاف وقد أوغل بشراهة في الشراب ومغازلة النساء ، كما حفلت مشاهدها المصوّرة بالإشارات والتلميحات الذكية المعبّرة التي قد لا تستوعبها إلا صفحات عديدة من إحدى الروايات إلى أن تنتهي حياة الماجن بالجنون .

ويسترعي انتباهنا أن لوحات هوجارث الناقدة اللاذعة التي تصوّر عبث المجتمع ومجونه قد حظيت بإعجاب الجماهير وتقديرها وحماستها لا بسُخطها وإنصرافها عنها كما قد يتوقّع المرء . وما من شك في أن هوجارث قد جمع بين جانب من ومضات ڤاتو المتألقة وأسلوب يان ستين السّردي الساخر قاصداً الترفيه عن عشّاق فنّه بحيث يستمتعون بسخريته اللاذعة دون أن يُثقل عليهم بإلقاء المواعظ ، ولعله كان أول مصوّر في إنجلترا يغدو ناقداً اجتماعياً .

وقد طُبعت كافة هذه المجموعات بطريقة الحفر على النحاس التي أتقنها حين تعلّم أصول فن الحفر على المعادن حين كان يعمل في صباه لدى أحد صائغي الفضة . وقد أقبل الجمهور على شراء هذه الصور المطبوعة إقبالاً واسع النطاق من خلال نظام « الاشتراكات » مما كان له أثره في شيوعها وذيوع صيتها حتى شبّهها هوراس والپول بمسرحيات موليير ، وقال عنها تشارلس لام Lamb : « غيرها من الصور نشاهدها ، أما صور هوجارث فنقرؤها » . وتؤيد كتابات هوجارث في المرحلة الأخيرة من حياته التي تناول فيها تحليل أسلوبه الفني موضوع أهمية الأداء الدرامي الذي تشرّب أسلوبه خصائصه وهو يرسم أوپرا الشّحاذ .

ومن هنا كان المدخل الأول إلى عالم صور هوجارث الأخلاقية هو دراسة مجموعتيْه الأوليين « سيرة بغيّ » ١٧٣١ التي لم يحفظ لنا الزمن منها إلا صورها المطبوعة بطريقة الحفر على النحاس و« سيرة الماجن » ١٧٣٥ المحفوظة بمتحف سير چون سُونْ ، باعتبارهما سرداً مصوَّراً لقصّتين كان لهما صدى واسعاً في أوساط معاصريه .

وتبدأ مجموعة « سيرة بغيّ » بصورة سيدة مُسنّة وقور ترتدي فاخر الثياب وتدير حانة سيئة السمعة تحنو على فتاة ريفية ساذجة وقد خلب جمالها لبّها فعقدت النيّة على استغلالها لحسابها (لوحة ٢٦٧) . وكانت الفتاة قادمة لتوّها من قريتها قاصدة ابن عم لها مقيم في لندن ، تحمل إليه إوزّة داخل سلّة هديّة له ، وقد علّقت حول عنق الإوزّة بطاقة مدوّناً عليها : « إلى ابن عمي المحبوب القاطن بشارع تمز بلندن » . أما الرجل المسنّ الواقف عند باب الحانة فيقصد به الفنان هوجارث الكولونيل شارتريس زير النساء الذي سبق أن أنقذه أصدقاؤه ذوو النفوذ من حبل المشنقة . وفي خلفيّة الصورة قسّ ريفي يمتطي بغلاً ويحمل رسالة إلى أسقف لندن يلتمس فيها ترقيته ، غير حافل بما سيؤول إليه حال الفتاة القروية ورفيقاتها اللاتي لازلن في العربة ، وغير آبهٍ بشرود بغلته وهي تخوض كومة من الدّنان والدِّلاء . وهو ما قد يكون الفنان رامزاً به إلى الكارثة المرتقبة ، كما قد يكون إشارة إلى ما يهدّد بكارة الفتاة . أما الإوزة فقد تكون رمزاً لشخصية الفتاة القروية الساذجة التي تقع فريسة سهلة في أيدي أشرار أهل العاصمة . ويسترعي انتباهنا تركيز لوحة هوجارث على الشخصية الشرّيرة لا الشخصية الساذجة ، فلا تبدو الفتاة أكثر ما يلفتنا إلي الصورة بل صاحبة الحانة الأم نيدهام التي تتباين هيئتها الوقور مع البثور التي تُغشّي بَشَرة وجهها . واللوحة زاخرة بمثل هذه التباينات : صبا الفتاة القروية وكهولة صاحبة الحانة ، وحشمة ثوب السيدة سيئة السمعة وقُبح بثور وجهها ، وأناقة ملبس تشارتريس وشهوانية نظراته . وفي أعقاب أحداث هذه اللوحة التي يتلوها هتك بكارة الفتاة ينقلنا الفنان بغتة من عالم البراءة إلي عالم الدعارة .

وفي اللوحة الثانية (لوحة ٢٦٨) نرى ماري ـ أو مولي هاكاباوْت ـ توشك أن تفقد مكانتها كعشيقة لثري يهودي وإن لم يوضّح لنا هوجارث سبباً لهذه النهاية ، غير أن مقلّدي صوره فيما بعد انبروا يصولون ويجولون في عالم الفحش الذي بدأ بفضّ الكولونيل تشارتريس بكارتها ثم هجره إياها حتي استقر بها المقام في ظل الثريّ اليهودي بقصره المنيف ، إلى أن انتهى بها الملل والضجر بخيانتها إياه . وتبدو مولي في هذه اللوحة وهي تحاول التستّر على تسلّل عشيقها الشاب هارباً ، بطرقعة أصابعها في اتجاه الثري العجوز وبقلب مائدة الشاي بينما العشيق يرتدي ثيابه على عجل قبل هروبه والخادمة تحملق في اتجاهه مذهولة . ويتبيّن لنا من محتويات الغرفة الفارق بين حياتها المنعّمة كمحظية مدلّلة وحياتها السابقة كريفية فقيرة ، كما ترهص اللوحة بالمصير المحتوم الذي ستؤول إليه الفتاة . ومما يشي بتعلّقها بمظاهر الحياة الأرستقراطية استخدامها غلاماً أسود واقتناؤها قرداً مستأنساً وما تحمله مائدة الشاي من فاخر الأوعية والأواني ، محاكية بأسلوب معيشتها عشيقات رجال البلاط الذين لا ينتمي خليلها الثري إليهم . فلقد طغى ولعها المحموم بعالم العبث والمجون والحفلات التنكرية على الرويّة والحكمة ، وهو ما يرمز إليه هوجارث بالقناع التنكّري فوق منضدة التزيّن ، مثلما يرهص تحطّم الأواني والفناجين بالكارثة التي ستحلّ بها .

وتمثّلها اللوحة الثالثة (لوحة ٢٦٩) وهي لاتزال مستغرقة في مرحها وعبثها على الرغم من فقدانها مكانتها الاجتماعية التي كانت تتمتع بها في ظل عشيقها الثري ، فإذا هي تغدو إحدى مومسات حيّ كوفنت جاردن . وعلي حين تعبّر اللوحة السابقة عن قُرب زوال حياة الرخاء حيث كانت تحتفظ بعشيق شاب إلى جوار الخليل الموسر تكشف هذه اللوحة عن مدى اتساع الهوّة بين ما كانت ترفل فيه من نعيم وما أصبحت عليه من فقر مدقع ومهانة ، وإن خفّف من وطأة هذا المُنقلب علاقة غرام نشأت بينها وبين قاطع طريق جريء تعرف سلفاً المصير الذي سينتهي إليه ، وقد احتفظت فوق فراشها بصندوق يضمّ « باروكات » شَعْره . وبدلاً من الغلام الأسود المعمّم قامت على خدمتها امرأة سوقيّة ينهش داء الجدري بَشَرة وجهها ، كما انحدر سلوكها إلى حد سرقة ساعة من أحد زبائنها . وتتجلّى دلائل الانحلال في وعاء مشروب « البانش » المُسْكر وغلايين التبغ في الركن الأيمن من اللوحة . ويعدّ هذا المشهد نقطة التحوّل في سيرة حياتها المتّجهة نحو الحضيض ، فهي على الأقل مازالت تتمتع بحريتها محتفظة باستقلاليتها التي توشك أن تفقدها على يدي سير چون چونسون خصم العاهرات اللدود ، الذي نراه في يمين اللوحة يقود نفراً من الجند المسلّحين الذين اصطحبهم لإلقاء القبض عليها .

ونراها في اللوحة الرابعة (لوحة ٢٧٠) بين أترابها في الإصلاحية مرتدية ما تبقّى لها من ثياب باذخة كانت تملكها أيام الرخاء التي ولّت ، وتضطر تحت التهديد بالعقاب أن تطرق مع



لوحة ٢٦٧. هوجارث: سيرة بغيّ. اللوحة الأولى. وصول الفتاة الريفية مولي إلى لندن. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس (١٧٣١)



لوحة ٢٦٨. هوجارث: سيرة بغيّ. اللوحة الثانية. مولي تفقد مكانتها كعشيقة لثريّ يهودي. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس (١٧٣١)



لوحة ٢٦٩. هوجارث: سيرة بغيّ. اللوحة الثالثة. مولي تعيش في فقر مدقع. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس (١٧٣١)



لوحة ٢٧٠. هوجارث: سيرة بغيّ. اللوحة الرابعة. مولي بين أترابها في الإصلاحية. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس (١٧٣١)

رفيقاتها من المومسات ومع المقامر التعس الذي فقد ثروته على مائدة الميسر ضفائر القنّب لإعداد الحبال المستخدمة لشنق المحكوم عليهم بالإعدام . ويلفتنا أن مولي ماتزال في هذه اللوحة جذابة أنيقة الملبس ، غير أن ثمة دلائل مرهصة بمصيرها المحتوم قد تبدّت في وجه عاهرة من رفيقاتها تقف وراءها متحسّسة ثوبها ويفترّ فمها عن ابتسامة ساخرة ، على حين تحكم خادمتها جوربها الأنيق البالي المليء بالثقوب حول ساقها رمزاً إلى تحلّل النسيج والجسد معاً .

وينقلنا هوجارث مباشرة في اللوحة الخامسة (لوحة ٢٧١) إلى بيت مولي حيث تلفظ آخر أنفاسها في رفقة خادمتها التي تتطلّع بهلع إلى طبيبين مستغرقين في نقاش حول جدوى أقراص الدواء الموصوفة لمريضتهم المحتضرة . وليس ثمة لوحة أخرى لهوجارث تتشابك فيها المأساة والملهاة معاً مثل هذه اللوحة ، إذ تحتشد أرضية الغرفة ومحتوياتها بدلائل تعاطي البغيّ عقاقير الأمراض التناسلية ، وكان الطبيب قد رأى قبل موتها الوشيك خلع ضرسها كجزء من العلاج . وثمة امرأة تتعجّل نهاية مولي فتعكف على انتقاء الثوب الذي سيُكفّن به جثمان مولي من صندوق يحتوي على ثياب الحفلات التنكّرية ، كما أضاف هوجارث عنصراً طارئاً لطفلٍ يظهر لأول مرة منهمكاً في شيّ شريحة لحم فوق نيران المدفأة .



لوحة ٢٧١. هوجارث: سيرة بغيّ. اللوحة الخامسة. مولي تحتضر. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس (١٧٣١)

والمشهد الختامي هو مشهد الوداع حول نعش مولي بعد أن قضت نحبها وقد نُقش على التابوت : « توفيّت في الثالثة والعشرين من عمرها في ٢ سبتمبر ١٧٣١ » (لوحة ٢٧٢) . وتطالعنا في مشهد الموت نماذج صارخة لأنانية البشر ، حيث يختلس القس النظر إلى امرأة يبدو عليها الرضى والرغبة في تلبية دعوته ، وفي الناحية الأخرى من اللوحة مومس مسنّة لعلها الأم نيدهام تندب حظها لما سوف يحيق بها من خسارة مادية وقد مدّت ذراعيها أمامها تظاهراً بالحزن ، بينما تكشف بغيّ أخرى عن الوجه المودع بالتابوت المكشوف وكأنها تتعرّف فيه على مصيرها هي . ويجلس طفل يعابث نحلة دوّارة تحت التابوت غير مبال بكل ما يدور حوله . ومن بين جميع أفراد المشهد لم تتّصف بالمشاعر الإنسانية سوى خادمة مولي التي تبدو وهي تنظر إلى القس شذراً وهو يصبّ الخمر في كأس .

وإذ كانت لوحات مجموعة « سيرة بغي » تنتظم عناصر يستسيغها المتديّنون وعشّاق الملذّات على سواء ، فقد لقيت نجاحاً منقطع النظير بين أوساط المجتمع الإنجليزي المختلفة . ولما كان استنساخ هذه اللوحات الذي أعقب ظهور مجموعة « سيرة بغي » قد شكّل تهديداً صارخاً لحقوق هوجارث المادية ، لذا مضى يسعى حثيثاً وراء الحماية القانونية لأية صور سوف يبدعها مستقبلاً . وقد نجح مسعاه هذا بمساعدة أصدقائه ذوي النفوذ ، فإذا البرلمان يقرّ لأول مرة ٢٥ يونية ١٧٣٥ قانوناً لحماية حقوق « الحفّارين » سمّي فيما بعد « قانون هوجارث » . ولعل هذا هو السبب في إرجائه نشر مجموعة « سيرة ماجن » إلى ما بعد تاريخ صدور هذا القانون الذي حفظ له حقوقه على الرغم من أنه كان قد فتح باب الاشتراك في هذه المجموعة عام ١٧٣٣ ، إلى أن ظهرت المجموعة في منتصف عام ١٧٣٤ .



لوحة ٢٧٢. هوجارث: سيرة بغيّ. اللوحة السادسة. مشهد الوداع حول نعش مولي. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس (١٧٣١)

وتتبع مأساة الماجن في مجموعة لوحات « سيرة ماجن » من كونه إبناً لرجل شحيح . وفي عالم الشعر والدراما لا يتولّد عن البخل إلا سفاهة التبذير ، فعلى حين قضى الأب المتوفّى

عمره يكنزُ المال في شُحٍّ شديد ، اندفع الوريث الابن في تبديد ما جمعه أبوه في إسراف مسفّ ، تدفعه غريزته إلي شراء كل ما يشتهيه بالمال المتوافر بين يديه مهما ارتفع ثمنه . ونرى وسط لوحة « الوريث توم رِيكْويل » (لوحة ٢٧٣ ، ٢٧٤) الشاب واقفاً بعد أن أخلف وعده بالزواج من ساره يونغ حين كان طالباً في جامعة أكسفورد ، كي يسجّل الخيّاط مقاييس قامته لإعداد أثوابه العديدة التي أمر بها ، بينما تتظاهر خادمتان بالبكاء حزناً على رحيل الأب الذي نرى صورته المعلّقة فوق المدفأة مستغرقاً في عدّ نقوده وتفقّد مدّخراته الثمينة ، وهنا تكمن المفارقة بين شطط حرص الأب على تكديس ثروته وانزلاق الإبن الوريث في تبديدها . ويسخر هوجارث من رجال القانون في شخص المحامي الموثّق الذي يبدو وهو يختلس بعض العملات الذهبية من الصحن فوق المنضدة بينما تناثرت الوثائق القانونية التي أسهمت في إنماء ثروة الأب البخيل ـ وثروته هو أيضاً ـ فوق الأرض . ويتراءى ما خلّفه الأب من مقتنيات نفيسة في صندوق تتكدّس فيه الأواني الثمينة ، فضلاً عما يعْمُرُ به الصّوان داخل الجدار من نفائس .

وبعد أن استقر المقام بالماجن في لندن استعار هوجارث حيلة من حيل الملهاة الدرامية هي حفل الصباح اليومي بعد الإستيقاظ من النوم Levée الذي يبدو فيه عارضو سلع الترف باهظة الأثمان التي لا ضرورة ماسة لها وهم يحرّضون الوريث الماجن على شرائها مجاراة للطبقة الأرستقراطية وتشبُّهاً بعاداتها (لوحة ٢٧٥ ، ٢٧٦) . فنراه محاطاً بنفر متعدّد الأنماط لنا أن نفترض أنه سقط في شباكهم جميعاً ، حيث يؤكد المشهد مدى سذاجته وسهولة خداعه . غير أن الهدف الأساسي من اللوحة هو استعراض مشهد التبذير السّفيه الذي تمارسه الطبقة العليا ، مثل استضافة الموسيقيين الأجانب الذين يرمز لهم الفنان بمؤلف موسيقي يعزف ألحان أوبراه الجديدة « اختطاف السابينات »على البيانو ، وبمدرّبي المبارزة والرقص الفرنسيين ، والعديد من الأجانب من مختلف الأجناس ، فإذا هم يغدون بفرشاة هوجارث محطّ التهكّم والسخرية . كما نشهد إلى يمين اللوحة الفارس الجوكي راكعاً وهو يرفع كأس فوز جواد « الوريث » في سباق الخيل . وفي النسخة المطبوعة بطريقة الحفر لهذا المشهد (لوحة ٢٧٦) نرى فوق الأرض صورة تشير إلى المغني الشهير آنذاك الكاستراتو فارينيللي الذي دفع غناؤه الرخيم إحدي السيدات في الأوبرا إلى الصراخ قائلة « إله واحد وفارينيللي واحد ! » ، والذي تلقّى العديد من الهدايا الثمينة من عشّاق فنه بمن في ذلك الوريث الماجن نفسه . كما نلحظ أن مَنْ أدُّوا أدوار المغتصبين الرومان في أوبرا « اختطاف السابينات » جميعاً مغنّين خصيانا إيطاليين مرموقين وردت أسماؤهم في قائمة توزيع أدوار الأوبرا المتدلّية وراء ظهر مقعد الموسيقار . وتبدو في ملامح الماجن الذي مايزال يعتمر طاقية النوم كل معالم السذاجة وسهولة الإنخداع التي لن تلبث أن تقوده إلى مصيره الرهيب بسبب تبذيره السّفيه .

وفي مشهد « الحانة » (لوحة ٢٧٧ ، ٢٧٨) نشهد النهاية البشعة لليلة لهو ومجون عاصفة ، حيث ينشب في الطريق عراك مع حارس الليل تعقبه زيارة في الصباح الباكر لأحد بيوت الهوى سيئة السمعة الشهير باسم « حانة الورد » في حيّ كوفنت جاردن حيث تسود العربدة الصاخبة . يصور هوجارث جو المرح الزائف السريع الزوال ، كما يدرج تفاصيل رمزية تثير الاشمئزاز والتقزّز ، مثل مشهد داعرة تبصق في وجه زميلتها عبر المائدة ، ومثل قصريّة غرفة النوم في أقصى يسار اللوحة وقد أُفرغت محتوياتها في صحنيْن كانا يزخران بالدجاج المحمّر ، ومثل صَفّ بورتريهات الأباطرة الرومان المعلّق علي الحائط وقد طُمست معالم وجوههم باستثناء وجه نيرون ، على حين تتهيّأ المرأة الجالسة في مقدمة الصورة لأداء رقصة خليعة فوق صينية فضية [على نحو ما جاء في شرح الفنان للوحة] تنتهي بإطفاء شمعة في فرجها . وثمة مغنّية شعبية عند الباب تحمل كراسة موسيقية لأغنية فاحشة . وبرغم أن اللوحة لا تضمّ مشاهد جنسية صريحة ، إلاّ أن هوجارث كان موفّقاً في التدليل على أن متع بيوت الدعارة سطحية عابرة . ونرى إلى جوار الماجن الثّمل الذي يفوق العاهرة التي تتحسّس صدره إصراراً على أن يعبّ من اللذّة أقصاها ، صندوقاً فوق الأرض يحتوي على الأقراص المستخدمة في علاج الزّهري .

وفي اللوحة الرابعة بينما الماجن في طريقه إلى قصر سان جيمس ساعياً وراء تعيينه في إحدى وظائف البلاط إذا الشرطة تلقي عليه القبض بعد افتضاح أمره وعجزه عن تسديد ما عليه من ديون (لوحة ٢٧٩ ، ٢٨٠) ، غير أن خطيبته السابقة الوفيّة ساره يونغ تنقذه من المصير المظلم الذي كان ينتظره فتدفع بكيس نقودها رشوة إلى المأمور القضائي لعله يطلق سراحه على الرغم من أنها لم تكن سوى خيّاطة ثياب متواضعة .

ويضطر الماجن بعد ذلك إلي الحصول على المال بأية وسيلة بعد أن اتسعت أمامه الثغرة بين الواقع والخيال ، وينتهي به المطاف إلى الخاتمة المنطقية المروّعة وهي الجنون إن لم يقلع عن حماقاته ويعود إلى الحكمة والفضيلة واسترداد خطيبته السابقة التى تخلّى عنها بحماقة . لكنه مرة أخرى يؤثر المال على الحب فيتزوج من حيزبون شمطاء ثريّة عوراء حدباء على أمل تعويض ثرائه المفقود . ويوحي مظهر القسيس عاقد القران ذي السّحنة الغريبة الشكل ـ والتي لا يفتأ يكرّرها بحذافيرها في العديد من لوحاته ـ بما أصاب الكنيسة من تدهور (لوحة ٢٨١ ، ٢٨٢) . وثمة لوحة للوصايا العشر أمامه علي حين يشي صندوق الصّدقات الخاوي الذي تعلوه خيوط العنكبوت في أقصي يمين اللوحة بغياب طائفة المحسنين . وتبدو ساره يونغ في خلفية الصورة تحاول الحيلولة دون عقد القران ، بينما تتكالب بعض النسوة على طردها من الكنيسة .

على أن زواج المصلحة لم يُصلح حال الماجن المتلاف فإذا هو يلجأ إلى القمار وسيلة لمحاولة استرداد ثروته المبدّدة (لوحة ٢٨٣ ، ٢٨٤) فنرى الماجن يصبّ لعناته علي ربّه وقد بدت على ملامحه علامات القنوط والجنون التي لا تُخطئها عين ، والتي لم تُلفت غير نظر الصبّي الذي يقدّم كوب جعة إلى قاطع طريق تعس في يسار اللوحة . ويتجلّى لنا بوضوح التغيير الفاجع الذي لحق بشخصية الماجن نتيجة إدمانه الميسر ، وهو ما يتجلّى أيضاً فيمن حوله ، فالقاسم المشترك بينهم جميعاً هو هيمنة فكرة المقامرة على الأذهان حتى ظل معها المقامرون غافلين عن النار التي شبّت في كسوة الجدران .

لقد انفصم عقل الماجن تماماً عن دنيا الواقع ، فنراه في اللوحة قبل الأخيرة قابعاً في سجن المدينين (لوحة ٢٨٥ ، ٢٨٦) الأمر الذي أثار الشفقة في قلب صديقته الوفيّة ساره يونغ فسقطت مغشيّاً عليها بينما انطلقت زوجته العوراء تصخب صائحةً إلى جواره ، وانحنى السّجان مطالباً بالحلوان ، بينما يمدّ صبيّ يدَه مطالباً بثمن كوب جعة أتى به للماجن . وفوق المائدة مخطوطة لمسرحية ألّفها الماجن ردّها إليه الناشر معتذراً عن



لوحة ٢٧٤. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الأولى. الوريث. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس



لوحة ٢٧٣. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الأولى. الوريث. متحف سون. لندن



لوحة ٢٧٦. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الثانية. حفل الصباح اليومي بعد استيقاظ الوريث من النوم. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس



لوحة ٢٧٥. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الثانية. حفل الصباح اليومي بعد استيقاظ الوريث من النوم. متحف سون. لندن



لوحة ٢٧٧. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الثالثة. مشهد الحانة. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس



لوحة ٢٧٨. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الثالثة. مشهد الحانة. متحف سون. لندن



لوحة ٢٧٩. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الرابعة. إلقاء القبض على الماجن لعجزه عن تسديد ديونه. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس



لوحة ٢٨٠. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الرابعة. إلقاء القبض على الماجن لعجزه عن تسديد ديونه. متحف سون. لندن



لوحة ٢٨٢. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الخامسة. عقد القران. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس



لوحة ٢٨١. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الخامسة. عقد القران. متحف سون. لندن



لوحة ٢٨٤. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة السادسة. الإنخراط في لعب القمار. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس



لوحة ٢٨٣. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة السادسة. الإنخراط في لعب القمار. متحف سون. لندن



لوحة ٢٨٦. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة السابعة. السجن. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس



لوحة ٢٨٥. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة السابعة. السجن. متحف سون. لندن



لوحة ٢٨٨. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الثامنة. الماجن في مستشفى الأمراض العقلية. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس



لوحة ٢٨٧. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الثامنة. الماجن في مستشفى الأمراض العقلية. متحف سون. لندن

قبولها . ويظل الماجن غير مدرك لما يحيط به ولا يهتدي إلى ما حوله ، وقد أوغل عقله في الخيال الذي تُمثّله تجارب الخيمياء في خلفية اللوحة ، والتلسكوب المصوَّب نحو السماء من خلال قضبان النافذة ، وكتاب فلسفي فوق الرفّ المجاور للشبّاك إلى جانب بضع هاونات . وإذا حالته تقترب من حالة زميله في الزنزانة الذي شارف الجنون ، حتى إذا ما جُنّ هو الآخر نقل إلى مستشفى بِدْلام للأمراض العقلية المخصّص لعلاج المرضى الفقراء .

وتبين اللوحة الأخيرة الماجن في نوبة جنون تُفضي به إلى الموت (لوحة ٢٨٧ ، ٢٨٨) . ويطالعنا التفسير الشاعري المرافق للصورة المطبوعة بطريقة الحفر لهذه اللوحة بعبارة « انظر . . . ها هوذا الموت يمسك بتلابيب القنوط » . ويعدّ مشهد الموت من أكثر مشاهد سلسلة اللوحات إثارة ، حيث نرى ساره يونغ تندبُ حظّ محبوبها الماجن وكأنها مريم المجدلية تنوح أمام المسيح المصلوب ، وإلى جوارها سلّة وقصعة مترعة بالحساء ، بينما يفكّ السجّان قيود قدميه وكأنه يحاول تخليصه من عذاب الدنيا المرير . وبقدر ما جاء مشهد موت الماجن مأساوياً كان ما يدور في القاعة ملهاوياً عبثياً . فقد تناول هوجارث في لوحته مختلف أنواع الجنون كأنما هي إنعكاس للحماقات الدنيوية ، فنرى في هذه الحجرة الصغيرة رقم ٥٥ أحد النزلاء عارياً وقد اعتمر بتاج وقبض بيده على عصا ـ وكأنها الصولجان ـ بينما يتبوّل في الوقت نفسه . كما نرى زائرة أنيقة الملبس بصحبة خادمتها تحملق مذهولة في المجنون وهو يتبوّل ، وتحاول إخفاء وجهها بمروحتها مختلسة النظر إلى عري المجنون بينما تُسرّ خادمتها في أذنها بتعليق خبيث . وثمة مجنون آخر يرسم على الحائط كرة أرضية وهلالاً ومدفع هاون تنطلق منه قذيفة وسفينة شراعية ، ولعل هوجارث كان يشير ـ كما يذهب أحد المفسرّين ـ إلى العالم هويستون الذي كان يحاول قياس خطوط طول الكرة الأرضية باستخدام قنبلة يطلقها من مدفع هاون . ونرى أمامه مباشرة رجلاً منهمكاً في التطلّع إلى النجوم من خلال أسطوانة اصطنعها من الورق المقوّى ، وخيّاطاً يحمل « مازورته » حول معصمه ، وتعلو رأسه باروكة من القش ومن فوقها قبعة مخيط عليها رقع من أقمشة متنوّعة ، ولعل هوجارث قصد به التعبير عن المثل الإنجليزي المتداول والقائل إن الخيّاطين يصابون بجنون العظمة من فرط إعتزازهم بمهاراتهم . وإلى يمين الخيّاط موسيقي يعزف على كمان وقد غطّى رأسه بكتاب مفتوح علي شكل رقم ٨ ، وآخر يرتدي طرطوراً رافعاً صليبه مقتنعاً بأنه البابا ذاته ، وثالث جُنّ عشقاً وقد جلس ساهماً على الدَّرج وأحاط عنقه بقلادة من القش تتدلّى منها رصيعة تحمل صورة معشوقته .

وبالرغم من أن هوجارث كان يتوق إلى أن تظفر مجموعات صوره بالخلود ، إلاّ أن أهم ما كان يُعنى به هو الفوز بإعجاب معاصريه . ثم هو لم يدّع قط أن فنه يمكن أن يُصنَّف ضمن إطار الفن العالمي اللهم إلا من الوجهة الخلقية البحتة ، فلقد اقتصر عالمه الذي يدور فيه فنه على لندن بمقاهيها وصحفها ومتاجرها وبلاطها ومسارحها ومرابعها وملاهيها ، ومن هنا كان مقياس واقعية شخوص هوجارث هو تأملها في سياق زمان ومكان محدّدين . ومن ناحية أخرى لا يجوز أن نغفل أن « سِيَر » هوجارث المصوَّرة ـ شأنها شأن الروايات والمسرحيات المعاصرة له ـ تتناول شخصيات لها نظائرها ونماذجها الأصلية في الواقع زماناً ومكاناً .

وما أكثر المذكّرات وكتب السيرة التي ذهب كتّابها إلي أنهم قد شاهدوا في الواقع الأحداث التي سجّلها هوجارث في لوحاته ، ومنها على سبيل المثال ـ مشهد الحانة في « سيرة الماجن » حيث بصقت إحدى العاهرات في عين زميلتها عبر المائدة ، ومنها أيضاً أن قصة الفتاة الريفية في « سيرة بغي » هي قصة حقيقية سقطت فيها فتاة بريئة ضحيّة للأم نيدهام والكولونيل تشارتريس ، وأنها غدت بالفعل خليلة أحد أثرياء اليهود ، وأنها عاشت في حي دروري لين إلى أن قضت المحكمة بحجزها في الإصلاحية حيث لقيت حتفها ، وأن بعض هؤلاء الكتاب قد اختلفوا إلى نفس القاعة التي جلس بها العريس والعروس في اللوحة الثانية من مجموعة « الزواج على نهج العصر » Marriage à la Mode . فلقد كان هوجارث منذ بداية اشتغاله بفن التصوير مدركاً لشغف الجمهور بمشاهدة أفراد حقيقيين مصوَّرين في لوحاته وصوره المطبوعة بطريقة الحفر ، كما كان ما يدور من قيل وقال حول هذه الصور يساعد كثيراً على شيوعها ورواجها .

وقد ظهرت مجموعة « سيرة الماجن » عام ١٧٣٢ ، وبدأت خطوات تنفيذ الصور المطبوعة بطريقة الحفر وبيعها عن طريق الاشتراكات عام ١٧٣٣ ، غير أن هوجارث رأى إرجاء تسويقها إلى عام ١٧٣٥ لحين صدور قانون حقوق التأليف الخاص بالحفّارين كما قدّمت . وكان ثمن المجموعة كاملة لا يتجاوز جنيهين إلى أن صدرت طبعة أصغر حجماً لم يتجاوز ثمنها ستة وعشرين شلناً وستة بنسات . أما اللوحات النحاسية التي تم الحفر عليها فقد بيعت لأحد هواة الفن عام ١٩٢١ .

ويحتفظ متحف أشمول بأكسفورد بعدّة عجالات صوّرها هوجارث لعدد من الموضوعات الأساسية في مجموعة « سيرة ماجن » وخاصة دناءة السعي وراء الرقيّ الاجتماعي على حساب الاستقامة الخلقية مثل لوحة « عقد القران » ١٧٣٢ (لوحة ٢٨٩) ، حيث نرى مسجّل العقود يتوسّط العروس العانس والعريس الشاب الذي ينصرف اهتمامه إلي الحديث مع الجوكي الراكع إلي جواره والذي يُفضي إليه بنبأ فوز جواده في سباق الخيل مقدّماً إليه كأس السَّبق . ويعرض خادم زنجي إلى يسار المائدة لوحة مصوّرة لزيوس يختطف جانيميديس وبعض التماثيل الرومانية النصفية المقلّدة المشتراة من أحد المزادات ، على حين يقف الضيوف في البهو المؤدي إلى الغرفة في الجانب الأيسر من اللوحة . وفي الخلفية نرى عدة لوحات مصوَّرة أولاها عن « سرّ التناول »[٣٩] ، وثانيتها وهي المعلّقة فوق رأس الماجن لوحة من عصر النهضة تصوّر العذراء وهي تضع المسيح الطفل فوق آلة ضخمة تفرز عملات ذهبية يتسلّمها قس لتوزيعها على المؤمنين الراكعين ، وثالثتها لقدم قس وطرف من سرواله . فعلى غرار شباب الطبقة الراقية العائدين من « الجولة الكبرى »[٤٠] في أوربا كان الماجن بدوْره يقتني صور كبار الفنانين القدامى . وتضم هذه اللوحة بعض العناصر المُرهصة بمجموعة « سيرة الماجن » ، لاسيما مأساة السعي وراء النجاح الاجتماعي على حساب النزاهة والاستقامة والفضيلة ، فإذا بعض عناصر هذه اللوحة قد أُعيرت إلي لوحات أخرى ، مثل موضوع الجوكي والضيوف الواقفين في البهو إلى اليسار الذي نُقل بحذافيره إلي لوحة « حفل الصباح بعد الاستيقاظ من النوم » من مجموعة « سيرة الماجن » (لوحة ٢٧٥) ، كما نرى موضوع الزواج من العانس في لوحة أخرى عندما استقر عزم الماجن على عقد قرانه على عجوز ثريّة شمطاء لاسترداد ثروته وتسديد ديونه (لوحة ٢٨١) .

ونعرض من مجموعة « الحملة الانتخابية » المكوّنة من لوحات أربع لوحتين ، حيث يصوّر هوجارث في هذه المجموعة تزوير عمليات الانتخاب سنة ١٧٥٤ بعد أن وقع اختياره على موقع انتخابي اشتهر بالتهريج والفساد والعبث في أكسفوردشر باعتباره صورة مصغّرة لما يجري في إجراءات الانتخاب بصفة عامة . ففي الركن الأيمن من لوحة « الوليمة » التي يقيمها المرشّح لناخبيه (لوحة ٢٩٠) نري رجلاً جالساً إلى المائدة العامرة وقد سقط على رأسه قالب طوب فاستلقى مغشيّاً عليه في مقعده ، وجاء تصوير قالب الطوب والأطباق المليئة بالطعام على غرار أسلوب الفنان شاردان في تصويره للطبيعة الساكنة . وفي الجانب الأيسر من المائدة نرى امرأة بدينة تطبع قبلة على وجه المرشّح الشاب على حين يُفرغ رجل ثمل غليونه فوق رأس المرشّح ، بينما تتفحّص صبيّة صغيرة خاتمه في إعجاب . وما أشبه هذه اللوحة وغيرها بلوحات الفنان برويجل من حيث البراعة في أداء التفاصيل وسرد المواقف الإنسانية المتنوّعة بدقة وصراحة . وقد تعمّد هوجارث ألا يضمّن لوحته أية أنماط بشرية تتصف بالبراءة أو الطهارة كما كان يفعل من قبل ، إذ تحولت سخريته السابقة في سنيه الأخيرة إلى استسلام وامتثال أمام عالم الشرور التي لا سبيل في رأيه إلى الحدّ منها أو تحاشيها . وفي لوحة « فوز المرشّح » الساخرة (لوحة ٢٩١) يرسم المرشّح الفائز الذي لا يستمتع بفرحته طويلاً إذ ما يلبث مقعده الذي يحمله الناخبون أن يسقط إثر اعتراض قطيع من الخنازير المندفعة نحو موكبه ، بينما يقع بصره علي مشهد رمزي يمثّل عظمتي ساعدين وجمجمة يقوم منظّف مداخن عابث بتثبيت عوينات عليها .



لوحة ٢٨٧. هوجارث: عقد الزواج. المتحف الأشمولي. أكسفورد

وفي مجموعة « الزواج وفق نهج العصر » يربط هوجارث بين النهج الفرنسي وبين الحياة المرحة العابثة للبيوتات الكبيرة في حي « وست إند » في لندن . ولا تقلّ هذه المجموعة المكونة من ست لوحات والتي كشف بها عن عورات عصره وتقاليده بلا مواربة ـ وإن هوّنت من وقعها رشاقة أسلوبه وخفة ظلّه ـ شأناً عن « أوبرا الشحاذ » لجون جاي وعن « كانديد » لفولتير . وعلى نحو ما فعل إميل زولا والمصوّر جويا والمصوّر دومييه خلال القرن التاسع عشر ، « مسرح » هوجارث أعراف مجتمعه متحدّياً إياه وهادفاً إلى تطويره نحو الأفضل الذي يصبو إليه ، شأن الفنان الملتزم في كل زمان ومكان . وفي هذه المجموعة يتناول هوجارث ما أسماه « صفقات الزواج بالمزاد العلني » ، ففي لوحة « صفقة عقد القران » (لوحة ٢٩٢) يقدّم شخوصه مثلما يقدم المؤلف المسرحي شخوصه في الفصل الأول من مسرحيته ؛ فيطالعنا الكونت المصاب بداء النقرس في يمين اللوحة بزيّه الأنيق مزهواً بعلو محتد أسرته بينما هو على وشك التفريط في مرتبته الاجتماعية من خلال صفقة زواج ابنه كي يسدّد قرضاً لتحرير ضيعته الرهينة . وعلى الطرف الآخر من المائدة يبدو التاجر في ثوب بسيط مستعداً لتسليم إبنته ، بدوره وهو يفحص بعويناته عقد الزواج بالدقة نفسها التي يفحص بها بنود عقد صفقة تجارية . ويبدو العريس في الجانب الأيسر متحذلقاً متفرنساً شديد التأنّق دون أن تتجلّى على أساريره أية مشاعر إلى جوار خطيبته حيث يجلسان متدابريْن كحجري شطرنج لا حول لهما ولا قوة ، بما يشي بغياب أية عاطفة تجمع بينهما بعد أن دفعهما الأبوان رغماً عنهما إلي القيام بدوريْهما الشاذّيْن ، أحدهما ماجن عربيد والآخر فتاة عابثة . وعلى حين يطري المحامي الموثّق جمال الكونتيسة سكاوندرفيلد ـ عروس المستقبل ـ يخفي العريس ضيقه باستنشاق مسحوق النشوق . وثمة بورتريه ضخم لشخصية اللورد معلّق على الحائط يحاكي بورتريهات البلاط الفرنسي في عهد لويس الرابع عشر تمثّله في وضعة لا مبالاة متكلّفة في ساحة الوغى . ويسترعي انتباهنا أنه على حين جاءت الأزياء والوضعات الأرستقراطية فرنسية الذوق فإن كافة الأعمال الفنية المعروضة إيطالية الطابع ولا علاقة لها البتة بالذوق الإنجليزي .



لوحة ٢٩٠. هوجارث: الحملة الانتخابية. الوليمة. متحف سون. لندن



لوحة ٢٩١. هوجارث: الحملة الانتخابية. فوز المرشَح. متحف سون. لندن



لوحة ٢٩٢. هوجارث: صفقة عقد القران. ناشونال جاليري. لندن

وتكشف اللوحات الخمس الأخري من هذه المجموعة عما أسفرت عنه هذه الزيجة الفاشلة من نتائج مدمّرة ، بادئة بالضجر والملل منذ « الإفطار الأول » (لوحة ٢٩٣ أ ، ب) ثم الرعونة والطيش في « حفل الصباح » (لوحة ٢٩٤) ، عبوراً بالخيانة الزوجية وانتهاءً بالمبارزة حتى الموت . وفي لوحة غرفة جلوس الكونتيسة تستضيف الليدي سكواندرفيلد بعض أصدقائها من علْية القوم بينا تأخذ في زينتها الصباحية بعد الصحو من نومها . ونرى عشيقها سلفر تانغ الطّليّ الحديث الذّرب اللسان يشبّب بها وهو يتلو على مسامعها آخر قصائده الغزلية على حين يقوم حلاّقها الإيطالي بتصفيف شعرها ، ويدور الخادم بأقداح الشوكولاتة الساخنة على الجميع بينما استغرق مدرّب المبارزة في النوم والشخير ، ويشير غلام زنجي في جذل إلي قرنيْ دميته . ويضيف مغن بدين وعازف مصفار نحيل المزيد من الصخب . وكان هوجارث يرمز بالمغني إلي الخصيّ المشهور وقتذاك كاريستيني الذي كان يؤدي الأدوار النسائية في أوبرات هيندل الإيطالية . ونشهد على الحائط لوحتين مثيرتيْن إحداهما لجوبيتر وإيو للفنان كوريجيو والأخرى للوط وابنتيه معلّقتيْن علي الحائط في مستوي يعلو الكونتيسة وعشيقها ، وعلى الجدار المقابل لوحة اختطاف زيوس للغلام جانيميديس التي تشير بصورة مقنّعة إلى النزعات الجنسية الشاذة للشخصيات المخنّثة أدناها . ويعلو هذه اللوحة بورتريه رصين لأحد رجال الدين تخفيفاً لأثر اللوحات الأخرى الفاضحة . ونلحظ أن كل القائمين بتقديم خدماتهم هم من الأجانب باستثناء المحامي العاشق سلفرتانغ . ولا يفوتنا أن نلمس من خلال مجموعة الصور الست الصلة الوثيقة التي تربط بين الذوق المتحيّز للفنون الأجنبية وبين النزوع إلي العربدة وكل ما هو لهو عابث . وتحتشد مجموعة « الزواج وفق نهج العصر » بالكثير من المنجزات الفنية التي يستخدمها هوجارث كمدخل إلى الحدث والتعليق عليه في آن معاً . كما يلفتنا أن اللوحات الفنية المعلّقة على الحائط في بيت اللورد تمثّل ذوق عشّاق الفن الشغوفين باللوحات الداكنة لكبار المصوِّرين القدامى . وعندما يلقي الكونت الشاب حتفه بطعنة سيف بيد العشيق سلفر تانغ يدهشنا ألاّ تتبع الكونتيسة عشيقها الذي ولّى فراراً من النافذة بل تهرع راكعةً إلى جوار زوجها المحتضر هلعة (لوحة ٢٩٥) . وهكذا ينتقل بنا هوجارث من مشهد استقبال الكونتيسة لأصدقائها في الصباح بما ينطوي عليه من مساخر وعلاقات محرّمة إلى مشهد الموت المأساوي . أما موتها انتحاراً في اللوحة الأخيرة فلا يقع وسط عالم الأزياء والموضة المتغيّر وإنما في بيت أبيها الشحيح الذي لا يعنيه ـ وابنته في دور الاحتضار بعد انتحارها ـ إلاّ انتزاع خاتم الزواج الثمين من أصبعها ليحتفظ به لنفسه (لوحة ٢٩٦) .

وكان حيّ كوفنت جاردن حيث سوق الخُضَر والفاكهة في لندن يضم إلى جانب المواطنين الصالحين والمهاجرين الهيوجونوت [الكاثوليك] وأصحاب الحرف ، العديد من الرعاع والدهماء ، كما كان الحيّ أيضاً بؤرة اللهو والترفيه والمجون بمدينة لندن . وحول الحياة في هذا الحيْ رسم هوجارث مجموعة فريدة دعاها « أوقات اليوم » Times of the Day هى الصباح والظهيرة والغروب والليل . وفي لوحة « الصباح » (لوحة ٢٩٧) نشهد بعض الريفيات يستدفئن فجراً بحرارة حطب مشتعل ، بينما تعابث فتاتان من بنات الهوى إثنين من السّكارى وهما في طريق عودتهما بعد قضاء سهرة عربيدة . وتسير وسط الصورة عانسٌ عجفاء في طريقها إلى الكنيسة يتبعها غلام يحمل كتاب الصلوات وهي تنظر إلى الفتاتين باستعلاء . ويبدو في خلفية المشهد مقهى توم كنجز أشهر بيوت لندن سيئة السمعة وقتذاك .

ومع أن هوجارث لم يتوقف عن رسم البورتريهات طوال حياته ، إلاّ أنه لا يعدّ من بين كبار مصوّري الوجوه بالمعنى المتداول خلال القرن الثامن عشر . وفي معظم الأحوال كانت البورتريهات التي يرسمها لأصدقاء ومعارف لم يعْنهم أن تكون بورتريهاتهم ناطقة بالجلال والوقار المأثور وقتذاك ، وإنما كانوا ينشدون صوراً واقعية تنبض بالحياة (لوحة ٢٩٨) . وكان هوجارث يحاول دوماً التقاط ملامح الوجه أثناء الحديث عندما تبدو الرأس في كامل حيويتها خلال المناقشة ، الأمر الذي يكشف معه عن أكثر السّمات الدالة على الشخصية المصوَّرة .

وتقاعد هوجارث منذ عام ١٧٥١ معكتفاً فى داره ليتفرّغ لإصدار كتابه الشهير « تحليل الجمال » Analysis of Beauty الذي عرض فيه القيمة الجمالية لشكل حرف S ودعاه « خط الجمال » Line of beauty ، ذلك أن القوس بصفته جزءً من الدائرة التي هى أكمل حركة في الوجود يشكّل نصف حرف S الصاعد لأعلى ونصفه الآخر الهابط لأدنى . وتتجلّى في حرف S أيضاً صفة تواصل الخط والامتداد أفقياً أو رأسياً إلى جانب صفة تقوّس الدائرة ، مبدعةً بذلك الخط الحلزوني المتحوّي Serpentine spiral الذي دعاه هوجارث « خط الرشاقة » Line of Grace والذي يدور حول مركز وهمي صاعداً إلى أعلى في حركتين كاملتيْن هما الدوران والصعود ، فيستغرق وقتاً أطول مما تستغرقه العين في رحلتها البصرية مع الخط المستقيم . ويمكننا متابعة أثر هذا الخط الحلزوني المتحوّي في الأنماط الزخرفية التي تميّز بها طراز الروكوكو لاسيما « طراز لويس الخامس عشر » .

على أن ثمة تطوراً طرأ على أسلوب هوجارث في التصوير لا صلة له بنظريته عن الفن . إذ يتضح من مجموعة عجالاته الزيتية المصوَّرة التي حفظها لنا الزمن أن أسلوب هوجارث غداً أشدّ ميلاً إلى « التكوير » Painterly Pictural ، أعني تصوير الأشكال ذات الحواف المتمازجة ، بحيث يكون قوام الأشكال هو الألوان المتداخلة بدرجاتها فلا تبدو محدّدة ، وتندمج الحواف فيما يحيط بها من فراغ اندماجاً موصولاً غير مقطوع . ومن بين هذه العجالات لوحة « الخيّاط » التي أعدّها هوجارث لمشروعه الذي تناول موضوع « الزواج السعيد » The Happy Marriage . وكان يعقد العزم على تقديم هذا الموضوع بعد نجاح مجموعة صوره المطبوعة بطريقة الحفر على النحاس « للزواج وفق نهج العصر » عام ١٧٤٥ ، كما كان يزمع أن تكون صوره هذه المرّة معبّرة عن الريف لا المدينة ، وأن يقابل فيها بين فضائل الماضي وبين شطحات العصر التي تناولها في مجموعاته السابقة . ولاندري طبيعة الحبكة الدرامية التي أعدّها لهذا العمل ، وإن أمكن الاستدلال على مضمونها من بعض العجالات الزيتية التي خلّفها وراءه دون البعض الآخر ، والتي تساوت في أحجامها وطريقة التناول والموضـوع المستخدم .



لوحة ٢٩٤. هوجارث: الزواج على نهج العصر. حفل الصباح بعد
استيقاظ الكونتيسة من النوم. ناشونال جاليري. لندن





لوحة ٢٩٣ أ. هوجارث: الزواج على نهج العصر. الإفطار الأول. ناشونال جاليري. لندن

لوحة ٢٩٣ ب. هوجارث: الزواج على نهج العصر.
الإفطار الأول. تفصيل



لوحة ٢٩٥. هوجارث: الزواج على نهج العصر. هروب العشيق من النافذة بعد أن طعن الزوج المخدوع بسيفه. ناشونال جاليري. لندن



لوحة ٢٩٦. هوجارث: الزواج على نهج العصر. انتحار الكونتيسة.
ناشونال جاليري. لندن



لوحة ٢٩٧. هوجارث: الصبّاح في سوق الخضار بكوفْنت جاردن. مجموعة بيرستيد. آپتون هاوس



لوحة ٢٩٨. هوجارث: پورتريهات خدم هوجارث الستّة. تيت جاليري. لندن



لوحة ٢٩٩. هوجارث: الزواج السعيد. الخيّاط يُحكم ثوب الرقص على جسد زوجة أحد ثراة الريف. تيت جاليري. لندن



لوحة ٣٠٠. هوجارث: الزواج السعيد. الحفل الراقص. كامبرويل جاليري. لندن



لوحة ٣٠١. هوجارث: الزواج السعيد. الحفل الراقص (تفصيل)

وتُمثّل أولى هذه العجالات زوجة أحد أثرياء الريف الشابة وهي تختبر ثوب الـرقص الذي سترتديه في مشهد « الحفل الراقص » (لوحة ٢٩٩) . فنرى الخيّاط يُحكم الثوب على جسدها بينما هي تتطلّع إلى مرآة تحملها خادمتها . وفي يمين الصورة نرى الزوج جالساً على أريكة مرتدياً جلباب النوم ورداءً وطاقية مداعباً طفله الأصغر الذي تحمله مربّية حانية تُقبّل عجزه بينما يبدو الطفل الثاني معتمراً قلنسوة مزينة بشريط معقود قابضاً على سيف وهو يخطو خطوة الجند ، على حين يصبّ شقيقه الثالث اللبن للقطط في قبعة الخيّاط . ويتضح من ثياب الأطفال المنشورة على الحبل الممدود فوق المدفأة أن هذه الوقائع تدور في غرفة الأطفال .

وتكشف العجالة الثانية المعروفة باسم « الحفل الراقص » (لوحة ٣٠٠) عن أن الاهتمام الأول لهوجارث كان شَغْل الفراغات . ولما كان المشهد يقع ليلاً فقد اتجهت عنايته إلى التلاعب بتقنية الضوء والعتمة « كياروسكورو » ، فإذا الثريّات هي أكثر ما ظفر من عناصر المشهد بالاكتمال . ويتناول المشهد حفلاً راقصاً في قصر ريفي على الطراز القديم ، ويتشكّل المشاركون في الحفل من طبقات مختلفة : من السادة المتأنقين في أقصى اليمين إلى الريفيين البسطاء على امتداد القاعة . ونرى أحد الضيوف وقد أرهقته حرارة الجو يخلع وفرة شعره لكي يجفّف صلعته التي انعكس عليها ضوء القمر في ليلة قارصة البرد وهو يطلّ عبر النافذة المفتوحة على الحديقة ، حيث يتباين ضوء القمر الفضّي مع الأضواء الدافئة للثريّا التي تتوسّط القاعة المرسومة بعناية فائقة ، ويُلفت أنظارنا أن هذين المصدرين للضوء هما العنصران الوحيدان المكتملا الإتقان في اللوحة(لوحة ٣٠١) . وتَحُدُّ جمهرة الراقصين والراقصات في مقدمة الصورة مساحة داكنة ، وتعلوهم إلى اليسار شرفة الشعراء المنشدين ، ومن تحتها مجموعة شخوص « شبحيّة » الأشكال تضمّ سيدة وقسّيساً يتأهّبان للعب الورق . أما الغلام الجالس القرفصاء وسط الصورة فهو المكلّف بالعناية بقبّعات الضيوف المصطفّة على الأرض إلى يمينه . وقد مسّ هوجارث حركات الراقصين والراقصات بفرشاته في رفق ، محدّداً ألوان كل فرد ، مُضْفياً على سائر عناصر اللوحة التناغم والانسجام دون أن نلمس أثراً للخطوط المحوّطة في التشكيل الفني كله ، وإنما هي لمسات فرشاة تخلّف بقعاً بيضاء متوهّجة .

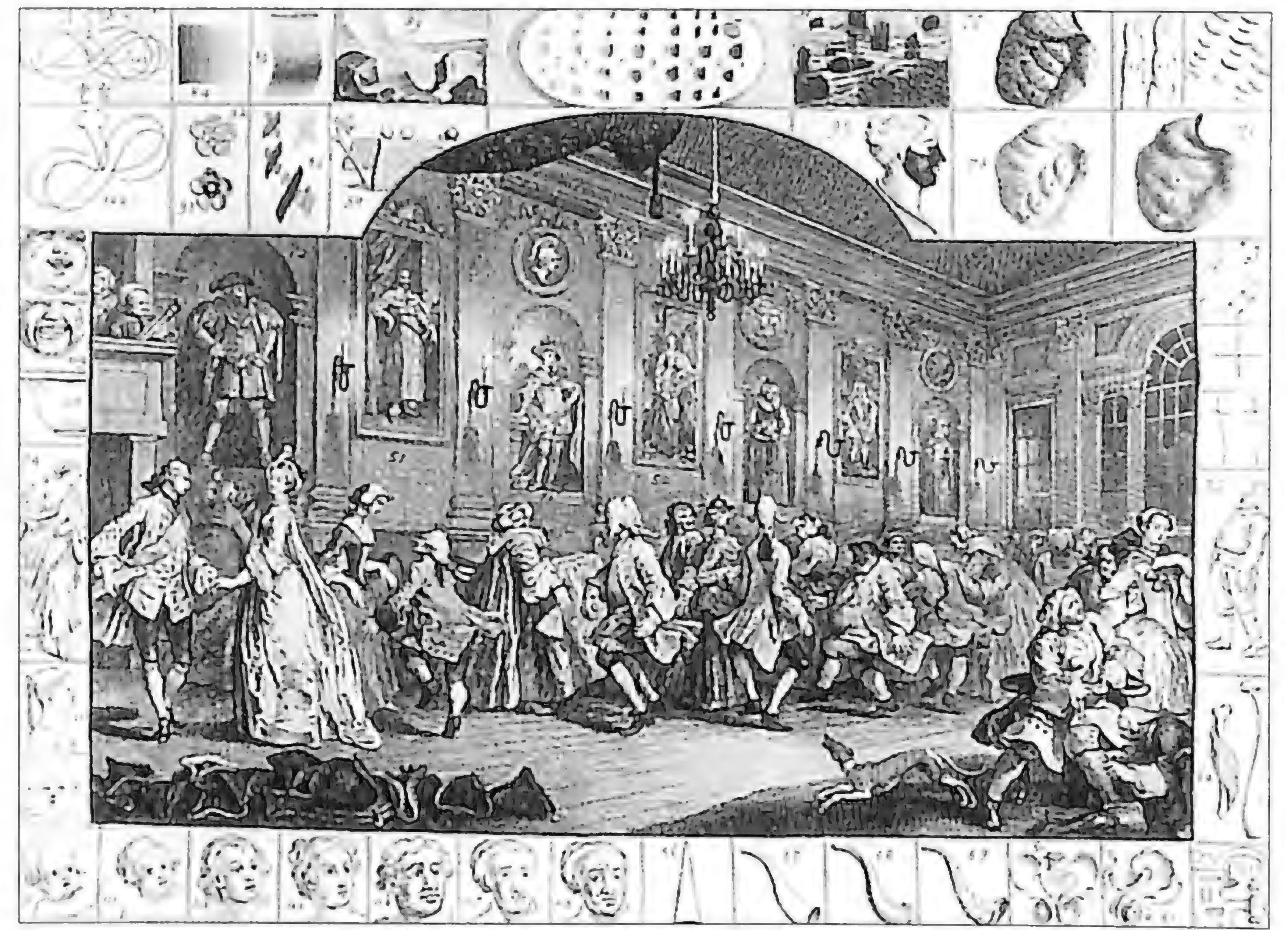
وقد ظلّت لوحة « الحفل الراقص » ترافق هوجارث في مرسمه حتى يوم وفاته ، والدليل على افتتانه بها أنه حاكاها عندما رسم الشكل الثاني الذي أورده في كتابه « تحليل الجمال » (لوحة ٣٠٢) المنشور عام ١٧٥٣ ، بعد أن استبدل بالمبنى ذي الطراز القديم مبنى وفق طراز پالاديو ، وحوّل زوج الراقصيْن الأوّليْن إلى شخصيتيْن أرستقراطيتيْن ،[وفي بعض الطبعات إلى أمير وأميرة ويلز] . ولم يقصد هوجارث من هذا « التصميم » أن يُشكّل به حلقة ضمن مجموعة سرديّة شأن سائر أعماله المصوّرة بل أعدّه ليكون رسماً تعليمياً لتوضيح نظريته عن الخط المتحوّي بوصفه خط الرشاقة والجمال The Line of Grace and Beauty ، وأنه أساس كل ما يرضي العين ، حيث تتجلّى الخطوط المتمايلة للرقصات الريفية ورشاقة الراقصيْن الرائديْن . والثابت أنه كان شديد الاعتزاز بنظريته هذه التي طرحها من خلال لوحته التي صوّرها خلال عام ١٧٤٥ حتى إنه

اختص هذا الخط المنحني بموقع ظاهر في تصويره لنفسه مع كلبه الأفطس (لوحة ٣٠٣) الذي رسمه في السنة نفسها .

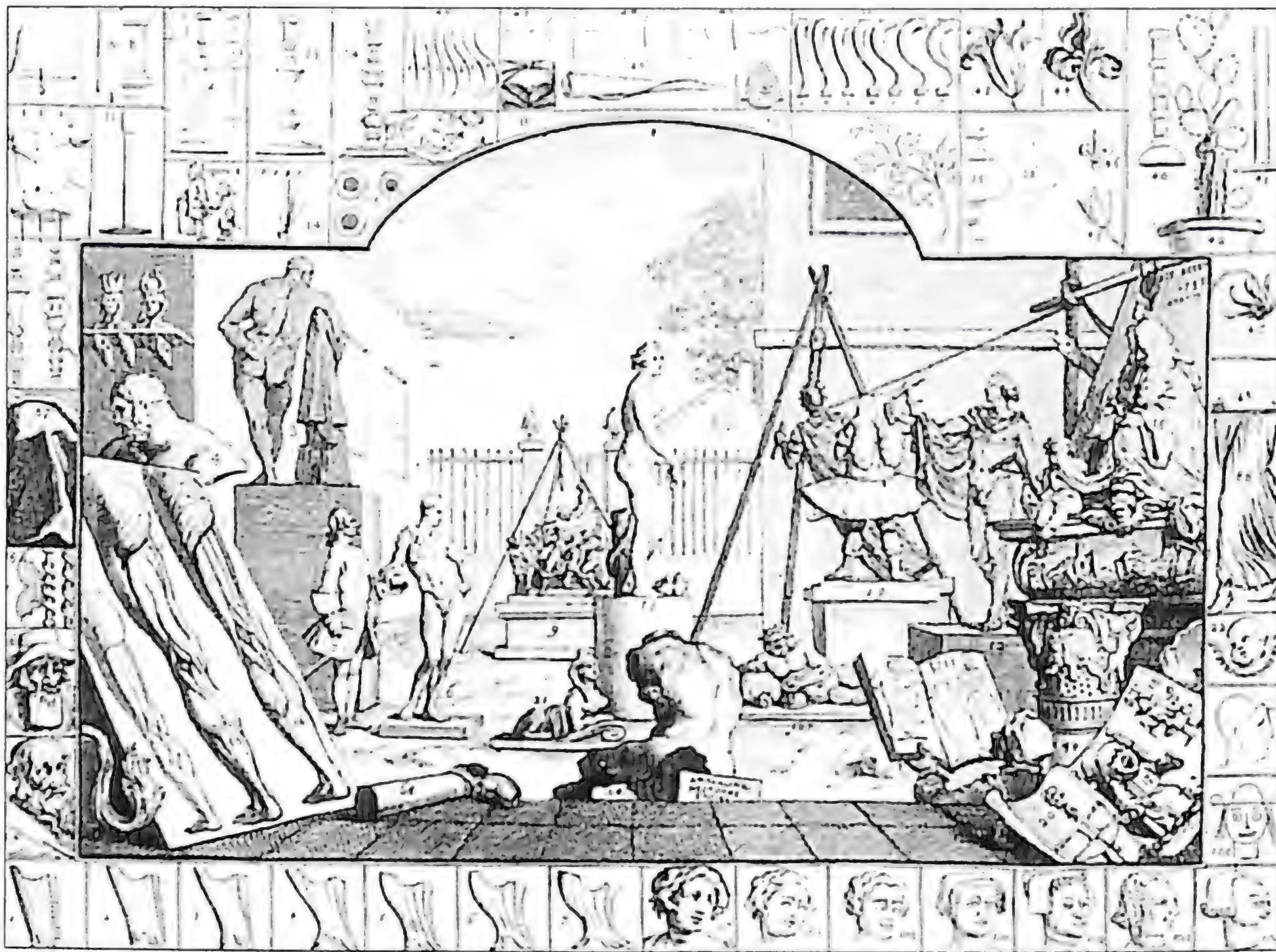
ويعدّ كتاب « تحليل الجمال » Analysis of Beauty لهوجارث كتابه الوحيد المكتمل . وقد بدأت إرهاصات نظريته تلك عام ١٧٣٣ ، غير أن الكتاب لم يصدر إلا عام ١٧٤٥ ، وذلك بعد أن رسم البورتريه الشخصي لنفسه المحفوظ حالياً بالتيت جاليري (لوحة ٣٠٣) ، حيث تبدو الصورة لأول وهلة وكأنها بورتريه عادي ، بينما نحن في الواقع نتطلع إلى بورتريه داخل بورتريه ، حيث نشهد لوحة بيضاوية مستندة إلى كومة من الكتب . ويحيط بالبورتريه من أسفل اليسار وأعلى اليمين قماش أشبه بالعباءة الفضفاضة ذات الطيّات على نهج بورتريهات عصر الباروك . وثمة كلب يستند إلى ساقيْ الفنان في يمين مقدمة الصورة في بورتريه ينافس بورتريه صاحبه الذي يستند إلى كتب لشيكسبير وسويفت وميلتون ترمز إلى شدّة اهتمام هوجارث بالكتّاب الإنجليز أكثر من اهتمامه بالكتّاب الكلاسيكيين ، كما يوحي كتاب ميلتون برغبة هوجارث في الاعتراف به أستاذاً للملاحم . ويلفتنا في هذه اللوحة وِضْعة الكلب التي يؤكد بها هوجارث « خط الجمال والرشاقة » The Line of Grace and Beauty . غير أن تفسيره لهذا الخط لم يظهر إلاّ بعد سنوات ثمان في كتابه « تحليل الجمال » ، إذ ذكر في مقدمة الكتاب أنه قصد برسم هذا البورتريه الشخصي إثارة فضول المشاهدين ، وإذا المصوّرون والمثّالون يفدون إليه من كل حدب وصوب لاستبيان المعنى المقصود من رسمه . وعلى حين كان كتابه « الدفاع عن المصورين » Apology for Painters محاولة للكشف عن أهداف الفن وصلته بالمجتمع ، تناول كتاب « تحليل الجمال » الأثر الجمالي والسيكولوجي للتصوير ، فلم تكن نظرة هوجارث إلى الفن باعتباره هدفاً في حدّ ذاته ، لأن إنجازاته الفنية جميعاً برهان ساطع على أن تصوير الحياة اليومية والتركيز على الأهداف الخلقية يحمل الأهمية نفسها . ونحن إذا نظرنا نظرة متعاطفة إلى محاولة هوجارث تحديد معايير الجمال بعبارات جليّة لا يشوبها غموض لا يجوز لنا أن نتناسى عزلة موقفه النظري منذ عام ١٧٥٠ ، ذلك أن مذهبه التجريبي الذي يربط المعرفة بما تدركه الحواس ، ومحاولته قصر المثل الأعلى الجمالي على أسلوب الملاحظة بالعين وحدها لم يلق تأييداً من الفنانين المتأثرين بالمثاليّة الرومانية الكلاسيكية ، كما أن ذوّاقة الفن ذوي الدراية الواسعة والإلمام الشامل أبوا إضفاء أية أهمية على الأعمال الفنية التي ترضي العين فحسب ، وإن لم يعن هذا أن هوجارث لم يكن يحظى بتأييد عدد من الفنانين والذوّاقة المؤثرين ، وكذا بإعجاب شباب الفنانين .



لوحة ٣٠٣. هوجارث: بورتريه هوجارث وكلبه «البَجْ» الأفطس الأنف (١٧٤٥). تيت جاليري. لندن



لوحة ٣٠٢. هوجارث: الحفل الراقص. خط الرشاقة والجمال. عن كتاب «تحليل الجمال»



لوحة ٣٠٤ أ: مدرّب الرقص وأنتينوس

وكتاب هوجارث شأنه شأن صوره المطبوعة بطريقة الحفر لم يكن موجَّهاً في الأصل إلى أولئك الضالعين في تاريخ الفن ، فلقد كان يستلهم معظم موضوعاته من الحياة اليومية العادية بعد تزويدها بعناصر مسلّية مثل تغيير مواضع بعض أعضاء الجسد الآدمي بهدف استثارة انتباه المُشاهد وإضحاكه ، أو رسم رجل مسنّ في ثياب الأطفال ، إلى غير ذلك . وقد ضم هوجارث كافة صوره الإيضاحية المعبّرة عن وجهة نظره في لوحتيْن ، تصوّر أولاهما (لوحة ٣٠٤ أ) ساحة تحتشد بتماثيل متنوعة من المنحوتات الكلاسيكية والعصرية ، للتدليل على أن أكثر الوضعات رشاقة وقرباً من شكل جسد الإنسان الطبيعي هو أن يبدو الجسد مقوّساً بعض الشيء لا أن يبدو منتصب القامة تماماً ، وهو ما عبّر عنه في صورة مدرّب الرقص المعتدّ بنفسه الواقف وقفة مستقيمة متصلّبة إلى جوار تمثال أنتينوس الكلاسيكي (لوحة ٣٠٤ ب) . أما اللوحة الثانية (لوحة ٣٠٢) فتمثّل حفلاً راقصاً في الريف الإنجليزي ، وهي صورة معدّلة لصورة الحفل الراقص الشهيرة في مجموعة « الزواج السعيد » كما سبق القول . والفكرة الأساسية في نظر هوجارث هي أن المعيار الحقيقي للجمال تهيّؤه الطبيعة لا الفن مهما بلغت روعته ، ولذا ينبغي على متذوّق الفن أن يتمتّع بموهبة قوة الملاحظة دون أن يصرفه وميض أضواء الفن وحده ، فحتي المتعصّب للفن الكلاسيكي ـ في رأيه ـ لا يستطيع إنكار أن بصره قد وقع المرة تلو المرة على وجوه وأعناق وأذرع وأياد وسيقان بين الأحياء من النساء تبزّ أية محاولة لمحاكاة ڤينوس الكلاسيكية . ذلك أن المنبع الأساسي للمتعة في الطبيعة هو التنوّع المتناسق ، وهو ما ينبغي أن ينطبق بدوره على العمل الفني الجيّد . وتقوم فكرة هوجارث على مدى القدرة المحدودة للعين على تحصيل المعرفة ، وعلى التقمّص الوجداني لانطباع العين بحركة الطبيعة ، فالعين التي تتطلّع إلى امرأة وهي ترقص إنما ترقص معها في الوقت ذاته . وهكذا يحوّل هوجارث فكرتيْ التنوّع وتقمّص العين الوجداني إلى خط أساسي على شكل قوس متحوٍّيمكن رؤيته في الطبيعة والفن على السواء ، كما يعدّه القاعدة الأساسية لكل الأشكال الجميلة مسميّا إياه « خط الجمال » . ويضم كتابه « تحليل الجمال » نماذج بارعة للأشكال التي تقفو إثر هذا « الخط الجمالي » ، وتلك التي تخرج على القوس الجمالي بدرجات متفاوتة ابتداء من مشدّات الخصور النسائية إلى أرجل المقاعد . ويعترض هوجارث على النمط الكلاسيكي الذي يفترض إلى أن الجمال الحقيقي يعتمد على البساطة وتماثل الأجزاء وتناظرها ، موضّحاً أن البساطة ليست صفة أساسية لكنها صفة قد يلجأ إليها الفنان لتوصيل فكرته إلى المُشاهد بمزيد من اليُسر ، كما أن البساطة دون تنوّع تغدو فاقدة عنصر الجذب والتشويق خالية من المذاق والنكهة . ويمضي



لوحة ٣٠٤ ب. هوجارث: خط الجمال والرشاقة. تفصيل

هوجارث رافضاً تكلّف التماثل والتشاكل والانتظام والاتساق ، ضارباً المثل بكاتدرائية سان پول في لندن مُثْنياً على مصمّمها كريستوفر رِنْ واصفاً إياه بأمير المعماريين ، مقارناً بين مبناه وبين التماثل المملّ في طراز المعماري الإيطالي پلاديو .

كان هوجارث من الفنانين المولعين بتدريس الفن ، غير أن وسيلته إلى الفن كانت تختلف عن غيره من معاصريه . وقد حاول أن يضع نظرياته موضع التنفيذ ، غير أن خصومته الشديدة للأكاديميات الرسمية التي أنشئت على غرار الأكاديمية الملكية الفرنسية باعدت بينه وبين زملائه الفنانين . فلقد كان مؤمناً ـ شأنه شأن ڤولتير ـ بأن الأكاديميات الرسمية هي السبيل الأمثل للقضاء على العبقرية ، وكانت الأكاديمية الملكية الفرنسية هي النموذج الصارخ لهذا النهج من التعليم الذي رفضه ، لاقتناعه العميق بأنه ليس ثمة مجتمع يستطيع أن يفرز أكثر من إثني عشر فناناً موهوباً خلال حقبة بعينها ، في حين كانت تلك الأكاديميات تخرّج كل عام أعداداً غفيرة من نمطٍ بعينه يفتقر أغلبهم إلى الموهبة . وبطبيعة الحال لم يكن هوجارث معادياً للتعليم ، لكنه كان يؤمن في قرارة نفسه باستحالة اكتساب السّجايا الجوهرية التي تشكّل معدن الفنان العبقري إلا عن طريق القدرة الفطرية النفّاذة على استشفاف التعبيرات و« ملاحظة » السّمات والتنوّعات ، وهذه جميعاً مردّها إلى الطبيعة وحدها . وبمعني آخر كان هوجارث يعارض المنهج التقليدي للتعليم الفني القائم على استنساخ أعمال كبار الفنانين نحتاً وتصويراً ، والذي لا يغرس في الطالب إلا أدنى الأمور أهمية في الفن . وإذ كان الفن الحقيقي في نظره هو ما يتناول الحياة الواقعية ، لذا كانت المقدرة على « الملاحظة » هي أول ما ينبغي غرسه في طلبة المعاهد الفنية ، فليس هدف الدراسة ـ كما كان يرى ـ هو الدراية بملامح ڤينوس المجرّدة من التعبير بقدر ما هو الدراية بما تبدو عليه فتاة نضرة الخدّيْن في الخامسة عشر من عمرها تقع عليها أبصارنا ، وهو النموذج الذي تمثّله في پورتريهه الطليق المتحرّر « الفتاة بائعة الجمبري » (لوحة ٣٠٥) الذي يُعدّ بكل المقاييس تحفة بالغة الروعة .

ولم تقتصر لوازع هوجارث الساخرة على الطبقة العليا وحدها ، فقد تناولت صوره الهزلية الطبقة الدنيا أيضاً ، مثل لوحة « مسيرة العسكر إلى فنشلي » (لوحة ٣٠٦ أ ، ب ، ج) فإذا نحن أمام مفارقة بين أناقة أزياء الجنود الزاهية الألوان وسلوكهم البهيمي الفظ ، وبين بيت الدعارة الذي تطلّ المومسات من شبابيكه التسعة المفتوحة مرحبّات بالجنود من ناحية ، وبراءة جمال الغلام الشارد في محاولة النفخ في مصفاره من ناحية أخري . مثلما تعرّفنا على مدرّب الرقص في لوحة « حفل الاستقبال بعد الاستيقاظ من النوم » (لوحة ٢٧٥) من خنوثة هيئته وملامح وجهه الناعمة وشعره المصفّف في خُصل مضفورة إلى مثبّتات الشعر وارتشافه القهوة من الفنجان برقّة أنثوية ملحوظة بينما يتحسّس معدته بكفّه مداراة لآلام المغص الذي انتابه . ويعلّل هوجارث إقحامه هذا التفصيل على موضوع اللوحة بأن المتعة التي يشعر بها المتأمّل أمام هذا التنوّع يشكّل عامل تحريض له على استنباط مغزي القصة بنفسه ، فضلاً عن أن سريان الخط المتحوّي في التكوين الفني كله يربط الأشكال بعضها بالبعض الآخر ، كما يتيح للعين الزحف بسلاسة من المغنّي إلى المحامي سلفر تانج إلى السّاتر « حاجز المداراة » وراءه ، ومن ثم إلى خاتمة القصة في اللوحة التالية من المجموعة .

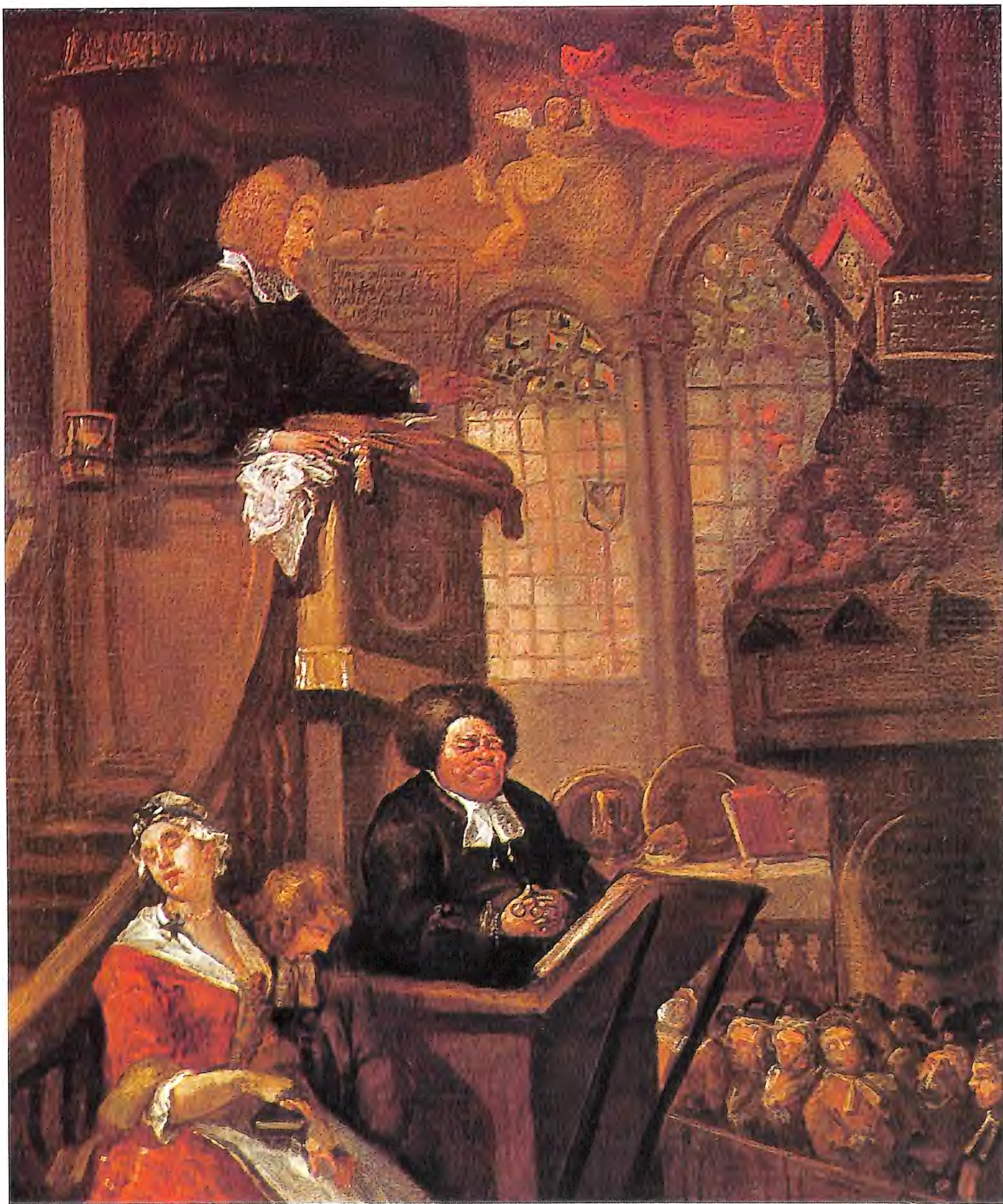
وفي الخمسينات من القرن الثامن عشر توجّه عدد غفير من الفنانين الإنجليز إلى روما بما في ذلك المصوّر الشهير سير چوشوا رينولدز ، لاقتناعهم بأن زيارة المواقع الأثرية وغيرها من المعالم الكلاسيكية ستعود عليهم بنفع كبير . كذلك استقر رأي الفنانين الإنجليز على ضرورة قيام المؤسسات المتخصّصة لتعليم الفنون بدورها في التعليم الفني الملتزم ، كما صاحبت ذلك الموقف الدعوة إلى الاهتمام بتحصيل المعارف الفنية أكثر من الاهتمام بـ« الملاحظة » ، والعناية بـ« المثالية » أكثر من العناية بـ« الطبيعة » التي تشوبها المعايب .

ولم يستطيع هوجارث أن يكبح جماح رغبته في الإفصاح عن نظرياته و آرائه من خلال لوحاته المصوّرة وصوره المطبوعة بطريقة الحفر فيما أسماه « براهين بصرية » Ocular Demonstrations مثل لوحة « كنيسة النّيام » (لوحة ٣٠٧) ولوحتيْ منصّة القضاء (لوحة ٣٠٨ أ ،ب) اللتيْن رسم فيهما قاضياً بديناً مغروراً منتفخ الأوداج يرأس جلسة قضاء بين زملائه الناعسين ، تجلّت فيهما قدرته الفائقة على الجمع بين السّمات الشخصية والكاريكاتير ، كما أورد تحت الصورة المطبوعة بطريقة الحفر شرحاً مستفيضاً لما يدور فيها . كذلك اتخذ هوجارث من لوحته « رهان السيدة الأخير أو نهاية المقاومة » The lady's last Stake وسيلة للعودة إلى تطبيق نظريته التي يناهض بها أذواق كبار المصوّرين القدامى (لوحة ٣٠٩) . ويدور موضوعها حول سيدة متزوجة فقدت كل ما تمتلكه على مائدة القمار أمام ضابط شاب ، وإذا هي إزاء مغازلته حائرة بين الإقدام والإحجام ، إما أن تمضي دون أن تستسلم إليه أو أن تُسْلم إليه نفسها لاسترداد ما فقدته من مال . واللوحة على الرغم مما كان يعانيه هوجارث آنذاك من إعياء وشعور بالبرم هي في الحق عمل متفرّد بارع حاذق التعبير عن سلوكيات الطبقة العليا على غرار مجموعة « الزواج وفق نهج العصر » ومجموعة « قبل . . . وبعد » .

وثمة لوحة أخيرة لا تقل روعة هي لوحة الشاعر البائس الفقير الجالس إلى مكتبه في غرفته المنعزلة فوق سطح أحد البيوت إلى جوار النافذة (لوحة ٣١٠) وقد بسط أمامه أوراقه في انتظار هبوط لحظة الإلهام عليه ، وإن كان من الواضح أنه كان يعاني وقتئذ من عجز قريحته المنهكة . ومن وراء الشاعرصُفّة فوقها كتب ثلاثة ، وإلى جواره زوجته تخيط سرواله وعند قدميها أقعت هرّة ، بينما تدخل عليهما جارة لهما تحمل إحدي الصحف . ومع أن فن هوجارث لم يتحوّل إلى نمط أو مدرسة تُحتذى بعده ، إلا أنه كان ولايزال عَلَماً خفّاقاً في سماء الفن ، إذ كان فنه باكورة الإرهاص بفن الكاريكاتير بصفة عامة .



لوحة ٣٠٥. هوجارث: بائعة الجمبري. ناشونال جاليري. لندن



لوحة ٣٠٧. هوجارث:
كنيسة النِّيام. معهد
الفنون. منيا پوليس



لوحة ٣٠٦ أ. هوجارث: مسيرة العسكر إلى فنشلي. مستشفى فوندلنج. لندن



لوحة ٣٠٦ ج. هوجارث: مسيرة العسكر إلى فنشلي. مستشفى فوندلنج. لندن



لوحة ٣٠٦ ب. هوجارث: مسيرة العسكر إلى فنشلي. مستشفى فوندلنج. لندن



ign'd & Engrav'd by W. Hogarth. — *Publish'd as the Act directs 4 Sep. 17..*

The BENCH.

the different meaning of the Words Character, Caracatura *and* Outrè *in Painting and Drawing.* —
Address'd to the Hon.ble Coll. T...s...d.

There are hardly any two things more essentially different than Character *and* Caracatura *nevertheless*
ey are usually confounded and mistaken for each other; on which account this Explanation is attempted.
It has ever been allow'd that, when a Character *is strongly mark'd in the living Face, it may be consider'd as*
n Index of the mind, to express which with any degree of justness in Painting, requires the utmost Efforts of a great
aster. : Now that which has, of late Years, got the name of Caracatura, *is, or ought to be totally divested of every*
troke that hath a tendancy to good Drawing; it may be said to be a Species of Lines that are produc'd rather by th
and of chance than of Skill; for the early Scrawlings of a Child which do but barely hint an Idea of an Hum
ace, will always be found to be like some Person or other, and will often form such a Comical Resemblance
in all probability the most eminent Caracaturers *of these times will not be able to equal with Design. be*
use their Ideas of Objects are so much more perfect than Childrens, that they will unavoidably introduce some
ind of Drawing: for all the humourous Effects of the fashionable manner of Caracaturing *chiefly depend on*
e surprize we are under at finding our selves caught with any sort of Similitude in objects absolutely re
ote in their kind. Let it be observ'd the more remote in their Nature the greater is the Excellence of these
ieces; as a proof of this. I remember a famous Caracatura *of a certain Italian Singer, that Struck at*
rst sight, which consisted only of a Streight perpendicular Stroke with a Dot over it. As to the French
ord Outrè *it is different from the foregoing, and signifies nothing more than the exagerated*
tlines of a Figure, all the parts of which may be in other respects a perfect and true Picture of
Nature. A Giant may be call'd a common Man Outrè. *So any part as a Nose, or a Leg, made*
igger than it ought to be, is that part Outrè. † *which is all that is to be understood by this word,*
judiciously us'd to the prejudice of Character. —

† *See Ereck's Analysis of Beauty Chap.*

لوحة ٣٠٨ ب. هوجارث: منصّة القضاء. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس



لوحة ٣٠٨ أ. هوجارث: منصّة القضاء. متحف فيتز وليام



لوحة ٣٠٩. هوجارث: نهاية المقاومة أو رهان السيدة الأخير. متحف بافالو.



لوحة ٣١٠. هوجارث: الشاعر البائس. متحف برمنجهام



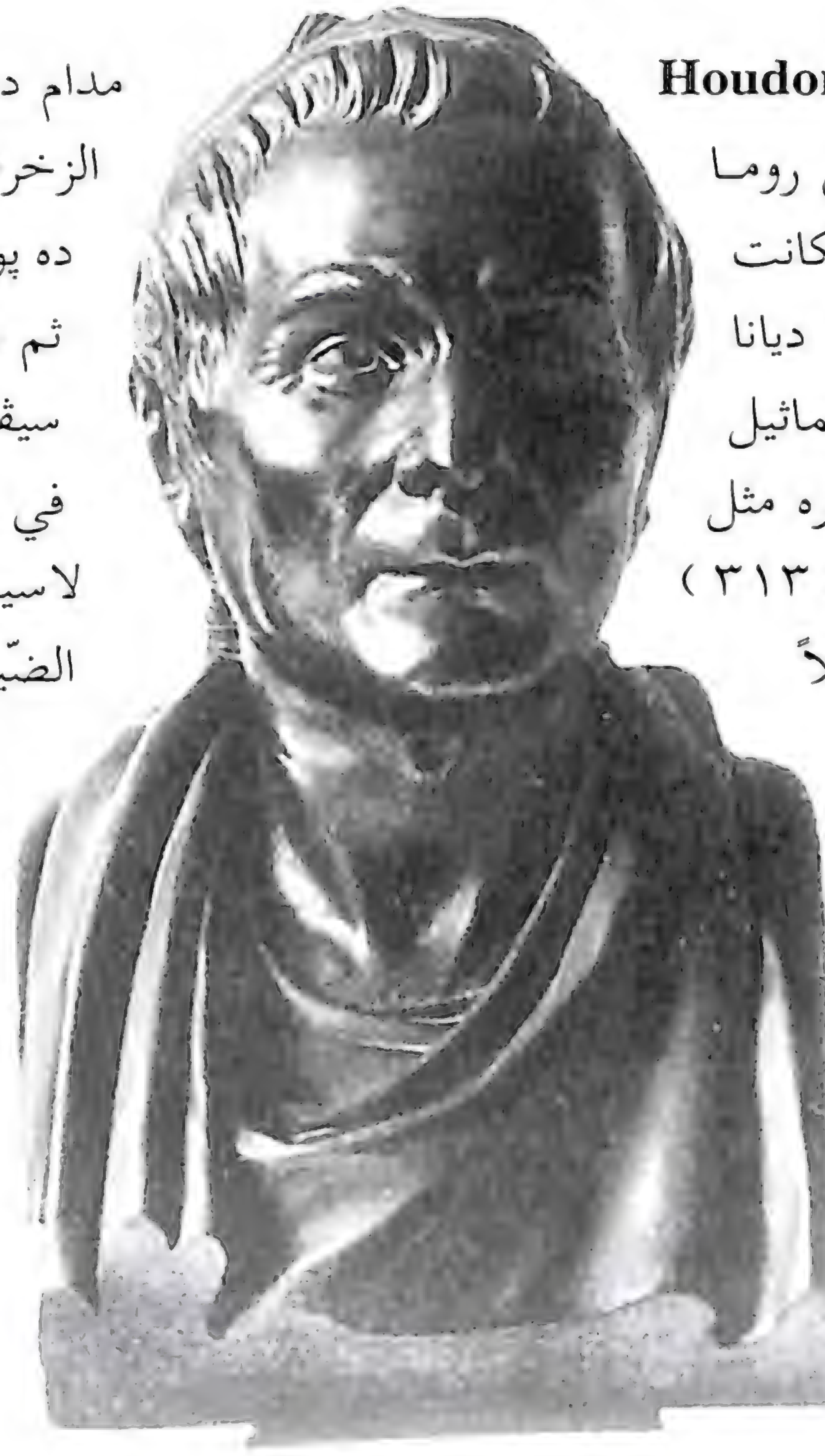
الفصل السادس

النحت الأوروبي فى القرن الثامن عشر

تألّق من بين المثّالين الفرنسيّين **جان أنطوان أودون Houdon** (١٧٤١ ـ ١٧٢٨) الذي أتم دراسته في روما بالأكاديمية الفرنسية ، واستغرقه علم التشريح فكانت له حوله دراسات مثيرة . وبعد عودته إلى باريس نحت تمثال « ديانا الصيّادة » (لوحة ٣١١ أ ، ب) ، كما عُني عناية شديدة بالتماثيل النّصفية التي أنجز منها قرابة أربعين تمثالاً لأشهر رجال عصره مثل ڤولتير ساخراً (لوحة ٧ ، ٣١٢) وجان جاك روسو (لوحة ٣١٣) والموسيقار جلوك وموليير وغيرهم ، وذلك بأسلوب واقعي مستغلاً معارفه الغزيرة حول علم التشريح ، مستهدفاً التعبير السيكولوجي الصادق لتسجيل الشخصية متكاملة وفق ما تراه بصيرته . . وقد أتاحت له هذه الواقعية الاستسلام أحياناً لإغراءات طراز الروكوكو الذي كان يدغدغه بين آونة وأخرى ، لاسيما عند تناوله موضوعات الأطفال (لوحة ٣١٤) ، غير أن الطراز الكلاسيكي المحدث لم يجتذبه إلاّ لماما في أواخر حياته .

ومن المعروف أن أودون قد نحت پورتريهاً للرئيس الأمريكي بنچامين فرانكلين وتمثالاً لچورچ واشنطن (لوحة ٣١٥) ، كما أعدّ في عهد الثورة تماثيل نصفية للافاييت وميرابو ، ثم لناپليون على نهج أباطرة الرومان الأقدمين ، ممهّداً الطريق للمنجزات الفنية البوناپرتية المكرّرة والمفتقرة إلى الابتكار والإبداع .

وكان الفنان إتيين **موريس فالكونيه Falconet** (١٧١٦ ـ ١٧٩١) مثّالاً ومنظّراً في مجالات الفن بعد أن تتلمذ على يد الفنان لوموان . وكان أحد الفنانين المقرّبين إلى



لوحة ٣١٣. أودون: چان چاك روسو. متحف اللوڤر

مدام ده پومپادور ، فإذا هي تعهد إليه بتنفيذ العديد من اللوحات الزخرفية ذات النقوش البارزة والتماثيل النصفية ، مثل پورتريه « مدام ده پومپادور في هيئة ڤينوس » المحفوظ بالناشونال جاليري بواشنطن ، ثم ما لبث أن وقع عليه اختيارها عام ١٧٥٧ ليكون مديراً لمصنع سيڤر للپورسلين ، حيث شجّع استخدام العجينة الرقيقة Biscuit في إنتاج نماذج الپورسلين المحاكية للمنحوتات ذات الشهرة ، لاسيما تلك التي تتناول موضوعات الغزّل وحفلات الترف في الضّياع التي ينطوي عليها طراز الروكوكو ، مثل تمثال « كيوپيد ربّ الحب يهدّد أحد ضحاياه » (لوحة ٣١٦ أ) ، وتمثال « الودّ والصدّ » (لوحة ٣١٦ ب) ، ولم يفته تشكيل تماثيل منمنمة غاية في الرقّة والبهجة والعذوبة . وقد عهدت إليه القيصرة كاترين الثانية بإعداد التمثال البرونزي « لبطرس الأكبر ممتطياً صهوة جواده » الموجود بسان بطرسبرج .

وتخصّص **ميشيل ـ كلود** [**كلوديون Clodion**] (١٧٣٨ ـ ١٨١٤) في تشكيل التماثيل المنمنمة من الرخام أو الفخار (الطين المحروق Terra cota) وفق طراز الروكوكو مستلهماً رسوم الأواني الإغريقية والنقوش البارزة فوق أسطح التوابيت الرومانية . وقد كرّس معظم وقته وجهده لتلبية مطالب هواة الفن من ذوي النفوذ مثل الكونت دارتوا [الوصيّ على العرش] والكونتيسة دورسايْ وغيرهما ، فزوّدهم بلوحات زخرفية بديعة ومنحوتات بالغة الروعة والإغراء ، تناول فيها الموضوعات الأسطورية المثيرة الجذّابة مثل لوحات « موكب عابدات باكخوس » (لوحة ١١) ، وتمثال « إحدى عابدات باكخوس جالسة تداعب طفلاً » (لوحة ٣١٧) وتمثال « الحورية والساتير » (لوحة ٣١٨) ، فلقد كانت للسرعة الفائقة التي يشكّل بها كلوديون الصّلصال ما جعل من هذه المادة ـ





لوحة ٣١١ أ، ب: أودون: ديانا الصيّادة. متحف اللوڤر



لوحة ٣١٤. أودون: الطفلة آن آنج أودون.
متحف اللوڤر

لوحة ٣١٢. أودون: ڤولتير. متحف مونپلييه



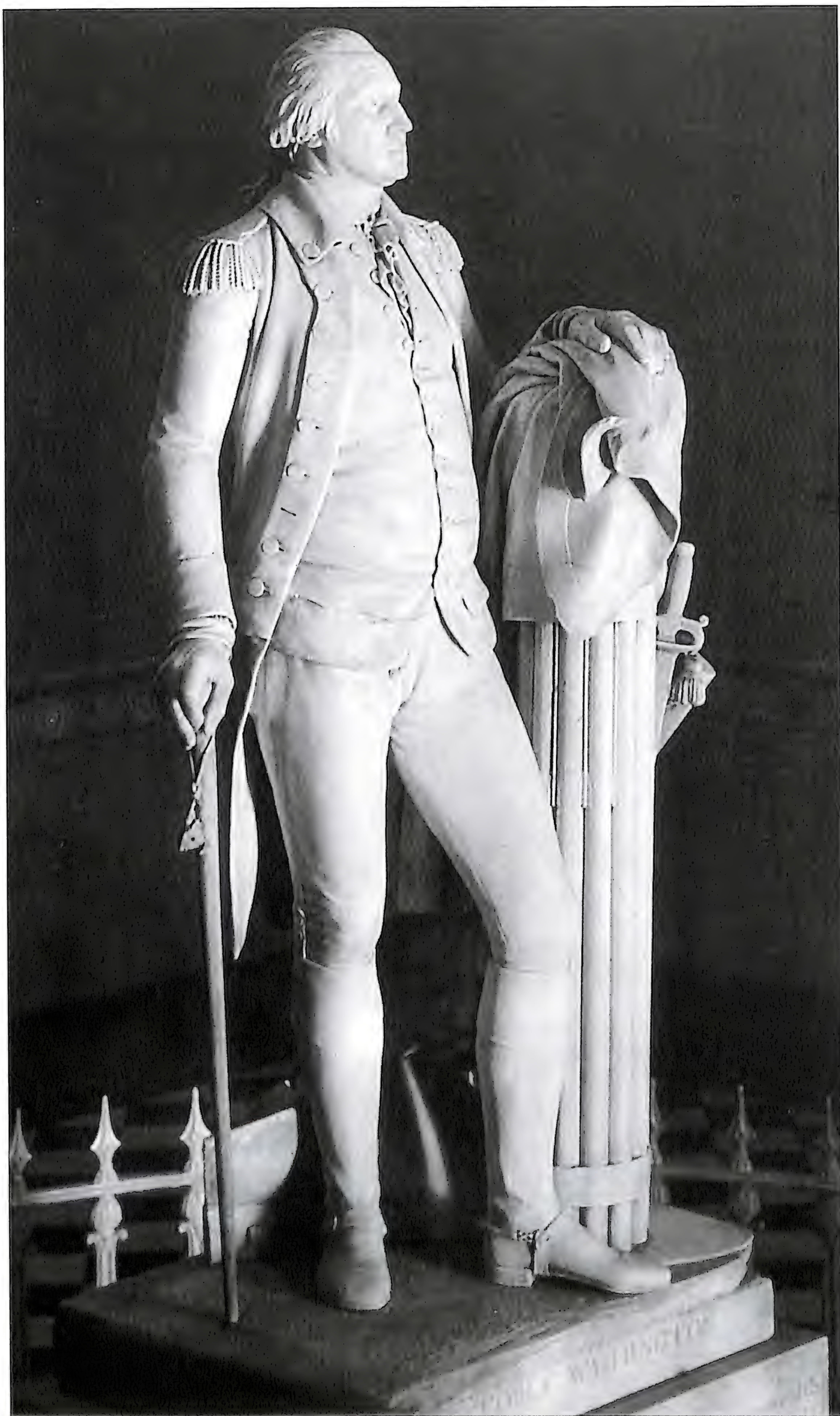
لوحة ٣١٦. فالكونيه: كيوبيد ربّ الحب يهدّد أحد ضحاياه



لوحة ٣١٦ ب. فالكونيه: الودّ والصدّ. كوبنهاجن



لوحة ٣١٧. كلوديون: إحدى عابدات باكخوس جالسةً تداعب طفلاً



لوحة ٣١٥. أودون: چورچ واشنطون. مبنى الكابيتول. واشنطون



لوحة ٣١٨. كلوديون: الحورية والساتير.
متحف المتروپوليتان. نيويورك

كما أسلفت ـ وسيطاً مناسباً كل المناسبة لتسجيل الإيقاعات الخاطفة العابرة التي ينطوي عليها زخم الرقصات الباكخوسية الماجنة ، فإذا تماثيله المنمنمة ولوحاته ذوات النقوش البارزة تتجلّى فيها حسيّة تفوق في صراحتها حسيّة فن التصوير المعاصر له ، على حين لم تحظ منحوتاته ذوات الأحجام الكبيرة بمثل هذه الجاذبية الفريدة ، فجاءت فاترة .

أما المثّالون الألمان فقد تحلّلوا مع مرور الأيام من تأثرهم بالأسلوب الطاغي للفنان برنيني العملاق ، فإذا نجم الفنان **پرموزر** يبزغ في درسدن (لوحات ٣١٩ أ ، ب) ، كما ظهرت في باڤاريا أشكال نحتية متجدّدة على أيدي نفر من المثّالين أمثال فرديناند دييتز Dietz (١٧٠٨ ـ ١٧٧٧) الذي دانت له قصور مدينتي ڤورتزبوج وبامبرج بالعديد من المنحوتات الرائعة لاسيما ما جمّل بها حدائقهما ، مثل تمثال الربيع (لوحة ٣٢٠) ونافخة القربة (لوحة ٣٢١) ونافخ المزمار (لوحة ٣٢٢) والهارليكان (لوحة ٣٢٢) . ثم هناك التماثيل الخشبية الملوّنة التي يصعب إحصاؤها عدًّا للفنان **إجناس جونتر** (١٧٢٥ ـ ١٧٧٥) Ignaz Günter الذي يعدّ بحق أستاذ فن النحت في ألمانيا وفق طراز الروكوكو بعذراواته (لوحة ٣٢٣) ، وملائكته المحلّقين (لوحة ٣٢٤) وشخوصه الأسطورية (لوحة ٣٢٥ ، ٣٢٦) ، ومنحوتاته الدينية (لوحة ٣٢٧) وقدّيسيه المحوّمين وسط السّحب المطليّة بالذهب أو الفضة ، فإذا الضوء يتوهّج بانعكاساتها الوامضة داخل الكنائس والقصور . وكان جونتر يقتصر أحياناً على اللون الأبيض وحده في طلاء منحوتاته مع التذهيب الخفيف متلاعباً بتقنيّة الإشراق والإظلام « كياروسكورو » لتجسيد التعبير عمّا تكابده شخوص منحوتاته من معاناة . وما من شك في أن أسلوب جونتر الجذّاب في تشكيل مكاسر الثياب وأطوائها هو علامة مميّزة لطراز الروكوكو الألماني أزاح به عن منحوتاته السّمات الأكاديمية التقليدية . وهناك أيضاً المثّال **لورنزو ماتييللي** (١٦٨٢ ـ ١٧٨٤) الذي وُلد في إقليم تيسّينو ثم انتقل إلى النمسا وألمانيا حيث التقى بمثّالي الروكوكو الألمان فأخذ في تزيين الكنائس والقصور بتماثيله (لوحة ٣٢٨) ، كما أسهم في تزيين أسقف ديرملْك المطلّ على نهر الدانوب من الداخل بزخارفه الجصّية البديعة .

واحتشدت إيطاليا في مستهل القرن الثامن عشر بمدارس النحت المحلية دون أن تظهر بها منحوتات ذات شأن ، إذ لم يستطع معظمها التخلّص من تأثير المثّال برنيني العملاق الذي كبّلها بأشكال القرن السابع عشر الطنّانة المُتخمة ، ولم يفلت من هذا الإسار سوى مدينة البندقية وما حولها ، فقد ظهر فيها منذ مطلع القرن الثامن عشر جملة من النحّاتين المهرة يتحدثون بلغة الروكوكو ، في طليعتهم **چيان ماريا موراليتر** (١٦٩٩ ـ ١٧٨١) الذي برع في تشكيل الشخوص من الطين المحروق « تيرّاكوتا » والتي مازال قصر كا ـ رتزونيكو بالبندقية يحتفظ بمعظمها ، وهي منحوتات تتحلّى بتأثيرات لونية جذّابة شائقة مستمدّة من الحوار بين النقيضين : الضوء والظل ، وتتواشج فيها تقاليد القرن السابع عشر العريقة في البندقية مع طراز الروكوكو النمسوي ، وإليهما أضاف « الخيال المتوقّد » ، ذلك الوافد الجديد على فن التصوير آنذاك ، فأبدع من ذلك كله لغته التشكيلية الرشيقة المتميّزة (لوحة ٢٤) .



لوحة ٣٢٠. فرديناند دييتز: الربيع. متحف ڤورتزبورج



لوحة ٣٢٢. فرديناند دييتز: نافخ المزمار.
متحف ڤورتزبورج



لوحة ٣٢١. فرديناند دييتز: نافخة القربة.
متحف ڤورتزبورج



لوحة ٣١٩ أ. برموزر: الصيف. متحف درسدن



لوحة ٣٢٤. فرديناند ديتز: الهارليكان (نموذج خشبي لتمثال). متحف ڤكتوريا وألبرت بلندن



لوحة ٣١٩ ب. برموزر: الخريف. متحف درسدن



لوحة ٣٢٤. جونتر: ملاك يحلّق (نموذج خشبي لتمثال). متحف نورنبرج القومي



لوحة ٣٢٨. لورنزو ماتييلّي: النبي دانيال. متحف نورنبرج القومي



لوحة ٣٢٥. جونتر: بلُّونا

لوحة ٣٢٦. جونتر: كونيجونده



لوحة ٣٢٧. جونتر: البشارة.
الملاك جبريل ومريم البتول

الفصل السابع

البورسلين الأوروبي خلال القرن الثامن عشر

البورسلين الأوربي خلال القرن الثامن عشر

رأيت خزّافاً رحاه تدور | يجدّ في صنع دنان الخمور
كأنه يخلط في طينها | جمجمة الشاه بساق الفقير

* * *

مررت بالخزّاف في صحوة | يصوغ كوب الخمر من طينة
أوسعها دعّاً فقالت له | هل أقفرت نفسك من رحمة

رباعيات عمر الخيام . ترجمة أحمد رامي .



لوحة ٣٢٩ . مزهرية من البورسلين ذات زخارف نباتية باللون الأزرق على أرضية بيضاء. إنتاج عصر أسرة منج بالصين. القرن ١٧ . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة ٣٣٠ . محاكاة للغضار الياباني طراز الفنان ساكايدا كاكيمون. مصنع شانتيي

قد يدهش القارئ الغافل عن انتماء صناعة الخزف إلى مملكة الفنون الرفيعة عندما يطالع مقولة مؤرخ الفن المشهور هربرت ريد : « قبل أن يُصدر المرء حُكماً على فن أمة من الأمم عليه بادئ ذي بدء أن يدرك ما تنطوي عليه خزفيّاته من رهافة الحسّ ، فهي المعيار الأكيد للوصول إلي رأي محدّد بصدد هذا الفن . فالخزف فن متحرّر من أي قصد قائم على المحاكاة والتقليد ، وهو امتداد مجسَّد لمخيّلة الفنان وقد اكتسب شكلاً باقياً على مدى الزمن » . والمعروف أن أغلب منتجات البورسلين الأوربي مقتبس عن غيره لاسيما بورسلين أسرة منج الصيني (لوحة ٣٢٩) أو البورسلين الياباني (لوحة ٣٣٠) ، حتى وإن بدت زخارفه أوربية طرازاً وموضوعاً . أما شخوص البورسلين الأوربي فهي أوربية في اشتقاقها وروحها ، تواصل في معظم الأحيان تقاليد حفر البرونز المأثورة عن عصر الرينيسانس والنحت الألماني في العاج والخشب ، فضلاً عن بعض استلهامات شرقية لاسيما خلال مراحله الأولى . وما من شك في أن تذوّق جمال « بورسلين » كافة الشعوب والعهود والحقب يتطلب ذوقاً لَفْلافاً قادراً على هضم الاشتقاقات جميعاً واستيعابها ، فضلاً عن عقلية توفيقية انتقائية .

خزف دلفت

يمكن تقسيم تطور آنية البورسلين في هولنده إلى مرحلتين أساسيتين : أولاهما مرحلة التأثير الإيطالي ، وثانيتهما مرحلة القرنين السابع عشر والثامن عشر التي استلهمت بورسلين الشرق الأقصى والفنون الزخرفية الهولندية بصفة عامة . ففي ثلاثينات القرن السادس عشر وفد على مدينة أنڤرس نفرٌ من الخزّافين الإيطاليين شاركوا في هذه الصناعة كان معظم إنتاجهم من البلاطات الخزفية مع قلّة من المزهريات والأطباق إلى أن احتجب الطراز الإيطالي بعد شيوع الصيغ الزخرفية الوافدة من الشرق الأقصى . وقد أخذ الهولنديون علي عاتقهم تزويد أوربا بحاجتها من البورسلين الصيني والياباني بكميات هائلة ، وكانت القرصنة وسيلتهم إلى تلك الغاية ، يستولون بها على ما تحمله السفن البرتغالية الآتية من الشرق الأقصى محمّلة بتحف البورسلين ، ثم ما لبثوا أن فطنوا إلى أن أرباحهم ستتضاعف إذا ما أوفدوا سفنهم هُمْ إلي الساحل الصيني ، وإذا بهم يحتكرون التجارة مع اليابان لمدة قرنين . ولم تكتف شركة الهند الشرقية الهولندية بتصدير البورسلين الصيني إلى أوربا فحسب ، بل مضت تبيعه لليابان أيضاً . ومع مرور الوقت أدّت حاجة أوربا المُسْتعرة إلى آنية الشرق الأقصى إلى محاكاتها ، وهو ما نهضت به مدينة دلفت ، فإذا هي تحاكي بورسلين أسرة منج[٤٢] الصيني وبورسلين الفنان الياباني ساكايدا كاكيمون[٤٣] وغيره مع استخدام مادة الميناء القصديرية لطلائه .

ولعل أهم أسباب شهرة مدينة دلفت كمركز لصناعة البورسلين تعود إلي قربها من ميناء روتردام حيث تصل السفن المحمّلة بالبورسلين الصيني ، ثم إنشاء نقابة تضمّ خزّافي المدينة . ولم يظفر خزّافو دلفت بشهرتهم إلاّ حوالي عام ١٦٥٠ وبعد أن نقلت صناعة الجعة التي اشتهرت بها مدينة دلفت مركزها إلى موقع آخر . ولما كان فن تصوير « الحياة اليومية » فناً هولندياً صميماً ـ كما سبق القول ـ فقد انبرى خزّافو دلفت يصوّرون علي أوانيهم مشاهد طبيعية من الريف والمدن (لوحة ٣٣١) وأخرى تمثّل فصول السنة وصيد الحيتان وسمك الرنجة إلى غير ذلك .

وكانت معظم زخارف خزف دلفت باللون الأزرق محاكاة للمرحلة الأخيرة من طراز منج الصيني ، فإذا المحاكاة تصل أحياناً إلى حدّ يصعب معه التمييز بينهما . وعلى حين استخدم المزخرفون الهولنديون مشاهد الكتاب المقدس فوق الأطباق والأواني والبلاطات والألواح فقد ندر تصوير الموضوعات الميثولوچية . ولما كان الشعب الهولندي شديد الولع بالموسيقى فقد زخرت أطباق دلفت المخصّصة للحلوى بزخارف النوتات الموسيقية وعبارات الإنشاد المصاحبة لها ، حتى يستعين بها الحضور على العزف والغناء بعد انتهاء الوجبات . كذلك استخدم المزخرفون شعارات الرنوك[٤٤] المختلفة وبعض بورتريهات الحكّام مثل بورتريه وليام أورانج في تزن منتجاتهم ، كما استلهموا العديد من أعمال المصوّرين المشهورين مثل هونثورست وبرويجل ، لاسيما المناظر الطبيعية .



لوحة ٣٣١. غضار دلفت. لوح مرسوم عليه منظر طبيعي(١٧٠٠). متحف ڤكتوريا وألبرت

الخزف الألماني

قبل أن يشرع يوهان فريدريش بُوتْجر Böttger في التعاون مع النبيل إيرينفريد ڤالترفون تشيرنهاوزن Tschirnhausen لاكتشاف المكوّنات الأساسية للغضار [البورسلين] الصيني بعشرات السنين كانت السفن الوافدة من الصين إلى أوربا تحمل البورسلين الصيني والياباني ضمن حمولاتها . وكان بلاط أوغَسْطَسْ القوي أميرسكسونيا وملك بولندا في الوقت نفسه يُولي بورسلين الشرق الأقصى اهتماماً بالغاً أضرَّ بخزانة الإمارة ، فإذا النبيل تشيرنهاوزن ـ الذي كان كيمائياً ـ ضليعاً يصف الصين ساخراً بأنها الدولة التي تستنزف ميزانية سكسونيا ، حتى ليُقال إن أوغسطس قد وهب ملك بروسيا كتيبة كاملة العدّة من الفرسان نظير ثمانية وأربعين مزهرية من البورسلين الصيني ! وكان ملوك ألمانيا وأمراؤها يتنافسون فيما بينهم علي اقتناء أفضل هذه التحف ، لاسيما ما كان منها من طراز منج ذي اللونيْن الأبيض والأزرق الذي كان الخزّافون الهولنديون أوّل مَنْ حاكوه ـ كما قدّمت ـ ، فصنعوا في دلفت آنية وألواحاً خزفية مطليّة بطلاء زجاجي قصديري أُطلق عليها منذ البداية « خزف دلفت » . وما لبثت ساكسونيا أن أقامت أول مصنع لإنتاج الخزف المشابه لخزف دلفت إلاّ أن إنتاجه افتقر إلى الشفافية التي هي أرقى خصائص البورسلين الرقيق

السُّـمك . ولما كان الأوربيون الذوّاقة يتطلّعون إلي هذا النوع الشّفّاف فقد انطلق تشيرنهاوزن يُجري تجاربه في هذا السبيل عام ١٦٩٤ إلى أن التقى بوتجر الذي كان مشغولاً باكتشاف طريقة استخراج معدن الذهب من المعادن الرخيصة وصولاً إلى « حجر الفلاسفة » بتشجيع فردريك الأكبر ملك پروسيا وتمويله . وبعد أن صرف تسعة عشر عاماً في محاولته تلك دون جدوى فرّ من برلين إلى سكسونيا حيث أوغسطس الذي زوّده بما كان يحتاجه للوصول إلى استخراج الذهب ، وعندما خابت آماله وحاول الهرب مرة أخرى اعتُقل وأُودع بين يديْ تشيرنهاوزن لمعاونته في بحوثه حول صناعة الپورسلين الذي كان يراه دون طموحاته العلمية . واستمر بوتجر بعد وفاة تشيرنهاوزن عام ١٧٠٨ يواصل تجاربه في البحث عن طَفْلٍ أبيض مناسب يظل محتفظاً بلونه بعد حرقه إلى أن نال بغيته وتوصّل إلى أولى نماذج الپورسلين الأبيض المطفأ الذي استطاع تزجيجه في العام التالي . وهكذا أُنشئ في عام ١٧١٠ أول مصنع لإنتاج الپورسلين في مايسين Meissen بالقرب من درسدن تحت اسم « مصنع سكسونيا الملكي لصناعة الپورسلين » . وما لبث سرّ عجينة التزجيج أن تسرّب إلى ڤيينا ثم إلى البندقية ، فظهرت كثرة من مصانع الغضار على غرار مصنع مايسين ، إذ لم يكن معقولاً أن يظل الإحتفاظ بسرّ هذا الاكتشاف طويلاً . وسرعان ما أقام كل أمير وحاكم مصنعه الخاص بإنتاج الخزف ، وأصبح لكل مصنع طرازه ونمطه المميّز . وكانت أولى الزخارف فوق پورسلين مايسين من ألوان الميناء التي تشمل الوردي والأحمر الضارب إلى البنّي والفيروزي ، ثم ما لبث بوتجر أن وفّق عام ١٧٢٥ إلى تزجيج الپورسلين بالعديد من ألوان الميناء بدءاً بالأزرق المرسوم تحت الطلاء الزجاجي ، كما استخدم التذهيب والتفضيض في رسم الزخارف ، وإن تأكسدت الفضة في أغلب الأحوال متحوّلة إلى اللون الأسود ، كما أضاف الزخارف البارزة من أوراق الأكانثا مع طلاء لازوردي كلوْنٍ أساسي للخلفيات . وبعد وفاة بوتجر عام ١٧١٩ أصبح مستقبل المصنع في كفّة الميزان ، ومرة أخرى تدخّل أوغسطس أمير سكسونيا لبعث الحياة فيه من جديد مما أسفر عن ازدهار دام حتى عام ١٧٥٧ ، فكانت أعظم حقبة في تاريخ مصنع مايسين .

وفي عام ١٧٣١ ، تولّى **يوهان يواكيم كاندلر Kändler** العظيم مسؤولية المصنع فبلغ بمستوى إنتاجه ذروة الجمال والإتقان من خلال النماذج المحاكية للطرازين الصيني والياباني المزخرفة وفق أساليب الشرق الأقصى ، أعدّها المصنع بأعداد وفيرة لتزيين القصر الياباني الذي اشتراه أوغسطس لعرض مجموعته من الپورسلين . كما خرجت من هذا المصنع مجموعة بديعة من تماثيل الشخوص الصينية ومعابد الپاجودا وخرافيّ الحيوان ، فضلاً عن رسوم المشاهد الطبيعية ومناظر الموانيء .

كان ظهور **كاندلر** عام ١٧٣١ نقطة تحوّل فاصلة في صناعة الپورسلين الأوربي ، إذ إليه يعود الفضل في إنتاج نماذج ضخمة للطير والحيوان يربو ارتفاع بعضها عن المتر لتزيين القصر الياباني ، يأتي في مقدّمتها ديكه الشهير . غير أن تكاليف إنتاج هذه النماذج الضخمة كانت باهظة ، ومن ثم استدار كاندلر نحو الأشكال الصغيرة التي أذاعت شهرة هذا المثّال العبقري الشاب ، الذي غدا بلا نزاع أعظم مجسِّمي شخوص الپورسلين شأناً ، يليه **فرانز أنطون بوستيللي Bustelli** المسؤول عن مصنع الپورسلين في نيمفنبورج . ويقدّر مؤرخو الفن عدد النماذج التي ابتدعها كاندلر بما ينوف عن الألف ، وتكاد أعماله تنضوي تحت راية طراز الباروك ، وإن جاءت بعض أعماله الأخيرة تحمل سمات طراز الروكوكو الذي لم يكن بطبيعته ومزاجه يميل إليه كثيراً . وتميّز كاندلر بتنوّع موضوعاته ، فتارة يصوّر أفراد البلاط مسجّلاً سلوكهم وتقاليدهم ، وكذا أفراد المجتمع رجالاً ونساءً بتنّوراتهن المنتفخة وهم ينعمون بلقاءاتهم الغرامية (لوحة ٣٣٢) ، وتارة أخرى يصوّر أفراد الطبقة الدنيا من الحرفيّين والنجارين والمزارعين ، والشخصيات النمطية في فرق الكوميديا دلأرتي (لوحة ٣٣٣) . هذا إلى نماذجه الصينية جرياً وراء تيار « الشينوازري » الشائع وقتئذ ، ولاسيما ما وصله من صور لهذا التيار المنفّذة بطريقة الحفر للفنان المصوّر بوشيه . كذلك قدّم كاندلر نماذج لشخوص هنديّة (لوحة ٣٣٤) وتركيّة بأزيائهم القومية ، وعدداً لا يُحصى من الموسيقيين والباعة الجائلين والطير والحيوان والرعاة والصيادين وأپوللو وأرباب الأوليمپوس وربّات الفن وتجسيدات عناصر الطبيعة ، خرجت جميعاً من مصنع مايسين بأعداد متزايدة لتتلقّفها مصانع الپورسلين في أنحاء أوربا ولاسيما مصنع تشلسي بإنجلترا ، فتحاكيها مع مراعاة إدخال بعض التعديل .

وبالإضافة إلي نماذج الشخوص قدّم كاندلر أطقماً للمائدة في أنماط جديدة أهمها طاقم « البجعة » الذي أعدّه خصّيصاً للكونت برول Brül الذوّاقة عام ١٧٤٠ ، وكان أول طاقم ينتجه المصنع من طراز الروكوكو حيث تنتصب علي جوانب السلطانيات أشكال تمثّل البجع والدلافين وحوريات المياه إلى حدٍ لم يَعُدْ معه على أسطحها مكان لتطبيق الزخارف الملونة باستثناء تجميل أبدانها بطلاء الميناء . وهكذا ظل مصنع مايسين ما بين عام ١٧٣٣ و١٧٦٣ رائداً للذوق الرفيع في مجال الپورسلين الأوربي ، كما نشأت بينه وبين تركيا علاقات تجارية واسعة منذ عام ١٧٢٠ أخذت في التوسّع والاضطراد . ومن الاستحالة بمكان في المساحة المتاحة لتناول هذا الموضوع حصر كافة أنواع زخارف مصنع مايسين ، وما طرأ عليها من



لوحة ٣٣٣. كاندلر: الهارليكان.
متحف نورنبرج القومي. مصنع مايسين

تطوّر . ففي عام ١٧٤٠ استبدُلت بألوان دلفت الزرقاء رسوم الزهور الألمانية المعروفة باسم Deutsche Blumen بألوانها الطبيعية ، كما ظهرت لأول مرة براعم الزهور الدقيقة والحشرات الصغيرة المقصود بها حجب أخطاء التزجيج ، ثم المشاهد المحاكية للمناظر الرعوية المتقنة للمصوّريْن الفرنسييْن ڤاتو ولانكريه محاطةً بأُطُرٍ مذهّبة ، وكذا المشاهد الأسطورية المقتبسة عن المصوّر بوشيه في عام ١٧٥٥ . وظهرت أيضاً الأرضيات الملوّنة وإن لم تحظ بالاهتمام نفسه الذي صادفته في مصنع سيڤر الفرنسي الذي تفرّد بلونه « الأزرق الملوكي bleu de roi » والذي حاول مصنع مايسين محاكاته دون أنّ تُكلّل محاولاته بالنجاح . أما القوالب البارزة والمحفورة لإنتاج الزخارف المضافة فظهرت في صيغ السلاّل علي حواف الأطباق ، ولم تلبث أن بلغت ذروتها من الإتقان والجمال بتأثير طراز الروكوكو ، فأضيفت حليات الزهور واللفائف البارزة حول الدوارق وآنية الشاي والقهوة . وفي عام ١٧٤٠ ظهرت بدعة أطقم المائدة ، وخاصة السلطانيات في أشكال الحيوان والخضروات التي سرعان ما قلّدها مصنع تشلسي . كما انتقلت زخارف قشر السمك المقتبسة عن النماذج الصينية ، وخزف إزنيك التركي ، وخزف مايوليكا الإسپاني بدورها إلى مصانع الخزف في دُورتشستر بإنجلترا ، غير أن احتلال فردريك الأكبر لدرسدن وضع نهاية لزعامة مصنع مايسين في مجال صناعة البورسلين الأوربي .


لوحة ٣٣٢. كاندلر:عاشقان فى زىّ إسباني. مصنع مايسين. متحف درسدن

وعندما شرع مصنع مايسين في محاولة استرداد مركز الصدارة الذي فقده كان طراز لويس السادس عشر الكلاسيكي المحدث قد بدأ في البزوغ بفرنسا . ومع ذلك مضى مصنع مايسين في تقديم أساليبه المبتكرة مثل الحواف ذات الزخارف الفسيفسائية المتعدّدة الألوان ، كما أضاف رسوم وِلدان الحب وأكاليل الزهور والطيور وخاصة ما هو غريب عجيب منها .

وثمة مصنع آخر للپورسلين أُقيم في نيمفنبورج بالقرب من ميونخ في باڤاريا ، اشتهر ما بين عام ١٧٢٣ و ١٧٦٣ بفضل الفنان فرانز **أنطون بوستللي** من مواليد لوكارنو ، والذي تسترعي انتباهنا تلك المشاكلة بين أعماله وبين مشغولات الحفر على الخشب الباڤارية خلال مرحلة الروكوكو . وما من شك في أنه تفوّق على معظم المثّالين مُجسّمي البورسلين المعاصرين له ، حيث تتجلّى في فنه رهافة الحسّ والحيويّة الرفّافة فضلاً عن الأناقة ، كما كان له حسّ قوي بالدراما حتى عُدّت أعماله التي تَمُتُّ إلى المسرح بصلة أعظمها شأناً . وثمة أشكال عديدة استوحاها من واقع الحياة مثل تمثال « چوليا » (لوحة ٣٣٥) وتمثال « العاشقان » (لوحة ٣٣٦) ، ويمثّل بعضها الآخر الشخصيات النمطية للملهاة المرتجلة مثل ميزتينو وسكاراموش وپولتشنيلا وآرلكينو [الهارليكان] وكولومبينا وپييرو وغيرهم ، الذين زوّدوا بوستيللي بموضوعات نماذجه الرشيقة الآسرة . وكانت أشكال هذه الخزفيات جميعاً تعبّر أصدق تعبير عن عالم الروكوكو الشاعري المبهج . وإذا كان فن صناعة البورسلين الأوربي قد عثر على أفضل تعبير عنه في طراز الروكوكو ، فإن طراز الروكوكو قد عثر بدوْره في أعمال بوستيللي على أفضل تعبير عنه . وليس من المبالغة القول بأن شهرة مصنع نيمفنبورج تقوم أساساً على أعمال هذا الفنان الذي حجبت شهرته شهرة غيره من الفنانين بما فيهم كاندلر نفسه .


لوحة ٣٣٦. بوستيللي:عاشقان. مصنع نيمفنبورج



لوحة ٣٣٤. كاندلر: شخصية من مالابار
(على الساحل الجنوبي الغربي من دكا بالهند).
مصنع مايسين



لوحة ٣٣٥. بوستيللي: جوليا. مصنع نيمفنبورج

اليورسلين الإيطالى

عُرف اليورسلين الصيني في أوربا خلال القرن السادس عشر ، وفي عام ١٥٧٥ ظهر نوع من الغضار الصناعي في فلورنسا تحت رعاية فرنشسكو ماريا ده مديتشي دوق توسكانيا أطلق عليه اسم « پورسلين مديتشي » (لوحة ٣٣٧) ويقال إن خزّافاً فارسياً قد شارك في إنتاجه ، ودليل ذلك وجود بعض الصيغ الزخرفية الفارسية على أسطحه . وكافة أشكال « پورسلين مديتشي » مقتبسة عن اليورسلين الصيني والخزف الفارسي وخزف مايوليكا(٤٥) الإسپاني ، حتي بلغ الأمر أن تجمّعت سمات كافة هذه الطرز في هذا النمط من اليورسلين (لوحة ٣٣٨) . وثمة ما يرجّح أيضاً نشأة صناعة اليورسلين في مدينة البندقية مع نهاية القرن الخامس عشر ، فلا يفوتنا أن مورانو كانت مركزاً هاماً لصناعة الزجاج العادي والزجاج الأبيض المعتم الذي يضاف إليه أكسيد الرصاص . وكما ارتفع شأن فن صناعة اليورسلين في الدول الناطقة بالألمانية والفرنسية ، فقد بلغ بالمثل مكانة هامة في إيطاليا . وإذا كان الذوق الألماني قد سيطر في مبدأ الأمر على هذه الصناعة في إيطاليا إلا أنها سرعان ما استعادت استقلاليّتها واستردّت هويّتها على يد الفنان **كوتزي** Cotzi الذي مازلنا حتى اليوم نستمتع بما تمخّضت عنه عبقريته في فن صناعة أطقم الموائد والشاي والتماثيل الصغيرة وأشكاله المحاكية للصيغ الصينية في قصر كا ـ رتزونيكو بالبندقية . وما تزال مصانع مورانو الشهيرة تحتل مكانتها العالمية السامقة في مجال تشكيل اليورسلين والبلّلور الذي تألق بما رُصّع به من زخارف الأحجار الكريمة والعقيق الأبيض والكوارتز المرقّش (لوحة ٣٣٩ ، ٣٤٠) ، هذا إلى ازدهار صناعة اليورسلين خلال القرن الثامن عشر في مصنع كاپودي مونتي ناپلي (لوحة ٣٤١) .



لوحة ٣٣٨. پورسلين إيطالي مقتبس عن خزف مايوليكا: طبق مرسوم عليه مشهد ديني. فلورنسا



لوحة ٣٣٧. پورسلين مديتشي: قارورة. متحف ڤيكتوريا وألبرت

اليورسلين النمساوي

وكانت ڤيينا ثانية الدول الأوربية المعنيّة بصناعة اليورسلين الصُّلب ابتداء من عام ١٧١٦ على يد صمويل ستولزل Stölzel الذي تعاون من قبل مع بوتجر في مصنع مايسين حين كان مشرفاً علي فُرن الحرق ، ويقال إن النمسويين قد رشوا ستولزل بمبلغ ضخم كي يفضي إليهم بسرّ عجينة مايسين . وقد ارتفع شأن مصنع ڤيينا بعد أن تولّت الدولة الإشراف عليه ما بين عامي ١٧٤٤ و١٧٨٤ ، وكان معظم إنتاجه من طراز الروكوكو ، مثل السيّدات ذوات التنّورات المنتفخة والشخوص الكلاسيكية الأسطورية والأقزام والموسيقيين ، كما نال التحوير لفائف الروكوكو الزخرفية فإذا هي تظهر مرسومة لا مجسّمة ، وفي أغلب الأحوال كان المصنع النمساوي يحاكي موضوعات زخارف مايسين الشهيرة .



لوحة ٣٤١. بائع أواني الپورسلين. مصنع كاپو ديمومونتي (١٧٥٠) متحف ناپلي القومي للپورسلين



لوحة ٣٤٠. إبريق من الزجاج. البندقية. نهاية القرن ١٦. متحف ڤيكتوريا وألبرت



لوحة ٣٣٩. كأس من الزجاج. البندقية. نهاية القرن ١٥. متحف ڤيكتوريا وألبرت

اليورسلين الفرنسي

توقفت فلورنسا عن إنتاج پورسلين مديتشي بعد عام ١٥٨٧ ، ولم نعد نسمع عن اليورسلين الأوربي حتى عام ١٦٦٤ حين منح لويس الرابع عشر ـ الذي كان بدوره شغوفاً باقتناء آنية الشرق الأقصى ـ حق احتكار صناعة الخزف لمدة خمسين عاماً لكلود رڤران الباريسي مستورد الخزف من هولندا .

وفي ضاحية سان كلو القريبة من قصر ڤرساي ، كان ثمة مصنع للخزف المزجّج Faïence منذ عام ١٦٦٠ يديره مَنْ يُدعَى شيكانو Chicannau الذي توصّل إلى إنتاج نوع من اليورسلين الرقيق ، وكان اليورسلين الفرنسي يتشكّل حتى عام ١٧٧٠ من العجائن الرقيقة [أو الهشّة] Pâte tendre ، وهي العجينة التي يسهل كسرها بعد الحرق . ونشأت هنا وهناك مصانع أخرى ، مثل مصنع ڤانسين لإنتاج اليورسلين الفرنسي الذي ظهر في عام ١٧٤٠ وعُرض إنتاجه للبيع لأول مرة ، واستمر إنتاجه بعد ذلك تحت إدارات متعددة حتى آل إلى مصنع سيڤر عام ١٧٥٦ ليُدمَغ إنتاجه بالعلامة الملكيةالمميّزة L's ، كما اتُّبع نظام تسجيل تاريخ الإنتاج بالحروف الأبجدية التي توضع داخل المونوجرام الملكي [الشّعار المركّب من الأحرف الأولى لاسم شخص] ، فيرمز حرف A إلى عام ١٧٥٣ على سبيل المثال وحرف B لإنتاج عام ١٧٥٤ .

وفي عام ١٧٥٣ أُطلق علي المصنع اسم « المصنع الملكي للپورسلين » . وترجع الأهمية التي ظفر بها هذا المصنع إلى اهتمام چين أنطوانيت « المركيزة ده پومپادور » المولودة سنة ١٧٢١ من أصل متواضع ، فإذا بها تغدو عشيقة للملك حوالي عام ١٧٤٠ . وكانت أمها إبنة الجزّار ذات جمال خارق أتاح لها أن تعقد صداقات مفيدة خاصة بمَن يُدعى ديتورنيم Detournehem الذي زوّد چين أنطوانيت بزوج مناسب . وكان لاهتمام ديتورنيم بتربيتها أثر كبير فيما نالته من تثقيف راق مهّد لها السبيل للانخراط في صفوف الأدباء والفنانين والفلاسفة ، لكنها تجنّبت أية علاقة غرامية ، محتفظةً بهذه الخصوصية للملك وحده . وما لبثت أن انتقلت في سنة ١٧٤٥ للإقامة في قصر ڤرساي ، واشترى العشيق الملكي لها ضيعة پومپادور ، وسرعان ما أصبحت راعية للآداب والفنون وأحاطت نفسها بحاشية رفيعة المستوى ضمّت ڤولتير وكيناى Quesnay وبوشيه وفراجونار وجروز وغيرهم على نحو ما أسلفت . وقادها تطلّعها إلى الحياة المرفّهة إلى الاهتمام بالفنون الزخرفية فأوْلت عنايتها أول الأمر مصنع « ڤانسين » ثم مصنع « سيڤر » . وكانت تمتلك نصيباً من رأس مال المصنعيْن ، ربما أُهديا إليها نظير ما قدّمته من خدمات مشوّقة ، وأُثر عنها قولها : « مَنْ يمتلك من المال ما يكفي لشراء هذا اليورسلين دون أن يُقْدم ، فهو مواطن متخلّف » . وباعتبارها كانت زعيمة « الموضة » في البلاط فلنا أن نتخيّل مدى نفوذها في إدارة مصنع اليورسلين وتأثيرها على تطوّره الفني . ويروي خصمها اللدود المركيز دارچانسون D'Argenson أنها أعدّت للملك ذات يوم في منتصف الشتاء حديقة زاخرة بزهور الربيع والصيف من اليورسلين في قصرها « بِلْ ڤو Bellvue » صار تنسيقها بحيث يستحيل تمييزها عن الزهور الطبيعية . وبعد وفاة المركيزة عام ١٧٦٤ ظل أثرها قائماً حتى أُطلق اسمها على أرضية ورديّة اللون Rose Pompadour توصّل إليها كيمائيّو المصنع عام ١٧٥٧ . وما لبث هذا اللون أن أُطلق عليه في إنجلترا ـ لسبب مجهول ـ اسم الكونتيسة دو باري Du Barry التي خلفت مدام ده پومپادور في عام ١٧٦٩ عشيقة لملك فرنسا . ولم تبخل مدام دو باري علي المصنع برعايتها التي لم تدم طويلاً ، ومن ثم لم تخلّف أثراً يذكر .

وكان العمل قد بدأ في عام ١٧٥٣ في تشييد مبنى مصنع سيڤر بالقرب من قصر بِلْ ڤو مقرّ مدام ده پومپادور واكتمل البناء عام ١٧٥٦ ، غير أن المصنع أسفر عن خسائر مالية كبيرة نظراً لسوء تصميمه المعماري ، الأمر الذي حدا بالملك إلى أن يتولّى رعايته بنفسه ، فمضى منذ عام ١٧٥٧ يمنحه الإعانة تلو الإعانة ، مما ترتّب عليه حرج موقف أفراد البلاط ، فكلما زاد شراؤهم للپورسلين مجاملةً للملك بُغية الفوز برضائه قلّت خسائره ، وكان كلاهما ـ الملك وعشيقته ـ دؤوبيْن علي الضغط على المتردّدين لشراء إنتاج مصنع اليورسلين . ومنذ أن غدا المصنع مِلْكية خاصة للملك تقاطرت المراسيم الملكية التي تتعارض مع مصالح منتجي اليورسلين الآخرين فضلاً عن التعسّف في تطبيقها ، ثم عاد الملك إلي التصريح بإنتاج اليورسلين في غير مصنعه عام ١٧٦٦ بشرط طلائه إما باللون الأزرق أو بلون واحد من عدّة درجات en camaieu ، على حين اقتصر التذهيب على إنتاج المصنع الملكي وحده ، وكذلك إنتاج التماثيل سواء المزجّج منها أو غير المزجّج . وفي تلك الآونة تم الوصول إلى صناعة اليورسلين ذي العجينة الصُّلبة Pâte dure التي بدأ استخدامها منذ عام ١٧٧٠ ، وهي العجينة التي لا يسهل كسرها بعد الحرق . وظل استخدام العجينتين الرقيقة والصّلبة معاً وإن تصدّرت العجينة الصّلبة الإنتاج ، وهي وإن كانت لها ميزات صناعية إلا أنها كانت أدنى مرتبة من الناحية الفنية (لوحات ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤) .

وفي عام ١٧٧٤ ارتقى لويس السادس عشر عرش فرنسا وإذا التغييرات الفنية تلوح في الأفق (لوحة ٣٤٥) . وصادف المصنع في عام ١٧٨٦ موقفاً عسيراً بعد أن أخذ الإقبال على شراء اليورسلين يفتُر يوماً بعد يوم بينما تزداد حالة البلاد سوءاً . وفي سنة ١٧٨٩ خفّض المصنع أجور عمّاله مما دفع بعضهم إلى الانتقال للعمل في المصانع الأخرى ، كما اضطر الملك إلى إسعاف المصنع بجرعات مالية تعينه على مواصلة الإنتاج . وعندما تولّى بوناپرت السلطة فيما بعد حرّر صناعة اليورسلين الفرنسية من القيود التي كانت تكبّلها ، ومن ثم أصبح لزاماً على مصنع سيڤر مواجهة المنافسة الحرة . وفي ظل حكم لويس الثامن عشر وشارل العاشر ولوي فيليپ نما إنتاج اليورسلين كيفاً وكماً ، وأُبتُكرت ألوان جديدة ، كما ظهرت خلال هذه الحقبة تقنية جديدة في صناعة اليورسلين هي العجينة فوق العجينة Pâte sur Pâte ، وهي العجينة التي تشكّل بروزاً ناتئاً فوق العجينة الأصلية ، وسرعان ما تلقّفها مصنع مينتون Minton في إنجلترا .



لوحة ٣٤٣. مشهد النّبع. من البورسلين الأبيض المطلي بالميناء الموّنة المزجّجة، حيث تبدو فتاة جالسة إلى جوار نخلة تحيط بها نباتات خضراء مستندة إلى جرّة وبجانبها سحليّة، ويرتكز المشهد فوق قاعدة برونزية مذهبّة (١٧٥٦). مصنع سيڤر – ڤانسين



لوحة ٣٤٩. ساعة يعتليها شخص شرقي. مصنع ليموج



لوحة ٣٤٧. سلطانية حساء مزخرفة بجدائل لولبية مذهبة يعلو غطاءها مَمْسَكٌ على شكل برعم زهرة محّور، والمقبضان على شكل طائر البجع. مصنع ليموج. مجموعة خاصة.



لوحة ٣٤٢. قنينة عطور مكوّنة من وعاء من اليورسلين الصيني المزجّج باللونين الأزرق والذهبي. وترتكز القنينة على صخرة من البرونز المذهّب. ومن المعروف أن اليورسلين الصيني هو الوحيد الذي يستقبل التركيبات المطعّمة. النصف الأول من القرن ١٨. مصنع سيڤر



لوحة ٣٤٤. سلة زهور من البورسلين الرقيق. (١٧٥٢). مصنع ڤانسين. متحف سيڤر



لوحة ٣٤٦. شخص صيني الملامح يحمل مزهرية من البورسلين. الرقيق. نهاية القرن ١٧ مصنع شانتيي. متحف لندن.





لوحة ٣٤٥. سلطانيّة حساء وصينيّة من البورسلين، أهداهما لويس ١٦ إلى صهره إمبراطور النمسا. من العجينة الصُلبة، وعليها زخارف مبتكرة محلاّة بالتذهب(١٧٧٧). متحف سيڤر



لوحة ٣٥١. ڤازه على شكل قرن رخاء ينتهي من أسفل برأس خنزير برّي. ويستند القرن على أسطوانة حلزونية على حين يرتكز رأس الخنزير والأسطوانة الحلزونية فوق قاعدة مستطيلة ذات تذهيب مُطْفأ. وعلى كل جانب من جانبيْ القاعدة زخارف من النقش البارز الأبيض تمثّل أحد ولْدان الحب مستلقياً فوق «سرير – أرجوحة». وزُيِّن منتصف قرن الرخاء بشريط عريض أزرق مطفأ تجمّله زخارف مذهبّة. مصنع ليموج. متحف آدريان دو بوشيه.

ولم تخل فرنسا من مصانع أخرى للپورسلين في ڤانسين وشانتيي (لوحة ٣٤٦) وليموچ (لوحات ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥١) وستراسبور (ج) وسان كلو St. Cloud وسو Sceaux ومانسي Mancy وأورليان وباريس ، وتورناي Tournai في بلچيكا وغيرها .

ولما كان پورسلين سيڤر مرتفع الثمن فقد غدا هدفاً للمزيّفين . وشاعت طريقتان للتزييف ، أولاهما تزييف الآنية بكاملها ، وثانيتهما تغشية أرضيّات الپورسلين الأصلية بالزخارف المزوّرة ، وهو ما حدث بعد أن اضطر مصنع سيڤر إلى بيع مخزونه من الپورسلين الأبيض خلال الثورة الفرنسية ، فإذا الكثير منه يُستغل في أهداف مريبة . ولما كان المصنع يحتفظ بكمية من الپورسلين ذي الزخارف القليلة فقد انبرى المزوّرون يُزيلون طبقة الميناء الملوّنة لتهيئة أرضية تُتيحُ إعادة الزخرفة إما باستخدام الأحماض أو الحكّ بمادة ساحجة . ومن السهولة بمكان على الهاوي المدقّق اكتشاف الزخرفة المعادة ، لأن جميع پورسلين سيڤر الذي يستهدف لمثل هذا التزوير يتجلّى فيه التغيير الواضح في الألوان وفي مستوى الرسم . وأفضل وسيلة للتمييز بين الپورسلين الأصلي والمزيّف هو المقارنة بين الأعمال محل الشك وبين أفضل الأعمال الأصلية المعاصرة لها . ولا يفوتنا أن العديد من مصانع الپورسلين في مدينة باريس قد شاركت في وقت ما في تزييف پورسلين مصانع شانتيي Chantilly وسان كلو Saint-Cloud ومانسي Mennecy وغيرها . كذلك لا معدى عن الالتفات إلى ما تحمله قطعة الپورسلين المشكوك في أمرها من العلامات المميّزة . فإذا رأينا علامة فنان اشتهر برسم الزهور على سبيل المثال فوق سطح قطعة پورسلين زاخرة برسم الشخوص استدلَلْنا من الوهلة الأولى على زيفها ، كما يمكننا لكشف الزيف أن نضاهي بين علامة تاريخ الصّنع وبين طراز الزخارف الشائع في تلك الحقبة .

ولما كان الپورسلين الفرنسي ذو العجينة الرقيقة الهشّة هو أعلى أنواع الپورسلين قيمة فقد انصرف أغلب نشاط المزوّرين إليه . وما أكثر ما لجأ المزيّفون إلى إزالة الزخارف المرسومة فوق الطلاء الزجاجي Overglaze لپورسلين المصانع الأخرى في النماذج ذات العجائن الصّلبة بواسطة الأحماض لتحلّ محلّها العلامات المميّزة لمصنع سيڤر دون تغيير زخارفها ، وهو ما يجعل القدرة على تمييز هذه العلامات لتشخيص التزييف أمراً غير مُجْدٍ(*) . وفي هذا الصّدد يذهب العلاّمة هانوڤر Hannover أعظم مَنْ تصدّى لدراسة الپورسلين ـ ساخراً ـ إلى « أن أضمن وسيلة لاقتناء مجموعة من أعمال الپورسلين المزيَّف هو الاعتماد عند شرائها على العلامات المميّزة لمصانع الپورسلين . ومن هنا يتعيّن على المشتري الفطن أن يستريب في كل آنية ذات زخارف شديدة الإتقان برغم أنها قد تكون أصيلة ، وإن كان من الأحكم أن يسترشد بالقانون الجنائي الفرنسي الذي يفترض أن أي قطعة مزيّفة . . . إلى أن تثبت براءتها » .



لوحة ٣٥٠ . أحد ولدان الحب يتوسط محبرتيْن. مصنع ليموچ
متحف آدريان دو بوشيه. ليموچ

لوحة ٣٤٨ . صينية من الپورسلين، يتوسّطها مشهد مصوّر بدقة متناهية وبراعة فائقة، بألوان متعدّدة مع التذهيب. فنرى أميراً وأميرة جالسيْن على أريكة فوق قاعدة من الرخام تحمل شعار الأسرة المالكة. وإلى اليسار أسقف بصحبة سيدة، يقدّم طفلاً وليدا ما يلبث الأمير أن يسكب فوقه محتويات قرن الرّخاء، على حين تقبض الأميرة والسيدة على طرفيْ إكليل زهور. وإلى اليمين من حافة القاعدة ينبثق عودٌ من زهور الزنبق البيضاء، بينما تزحف إلى جواره حيّة مبتعدة. وثمة سلسلة من الأغلال المحطّمة ملقاة على الأرض. وعلى حافة الصينية أوان كلاسيكية تحمل زهور اللّيْلك تمتد منها أغصان محمّلة بالورود البنفسجية والبرتقالية. ويدنو الخط الذهبي العريض الذي يزيّن حافة الصينية خط آخر أزرق يتلوه خط ذهبي تتدلى منه صيغ زخرفية دقيقة من أكاليل زرقاء تضمّ زهور الزنبق الذهبية. ويرشدنا شعار الرنك المرسوم على القاعدة الرخامية إلى التعرّف على إسميْ الأمير والأميرة على وجه التحديد، وهما الكونت ده پروڤانس ـ شقيق الكونت دارتوا راعي مصنع ليموچ للپورسلين قبل أن يشتريه الملك ـ وزوجته. ويصوّر المشهد تعميد طفلهما الوليد حيث يحمل الأسقف الطفل وإلى جواره دوقة پولينياك صديقة الملكة. وصوّر مشهد التعميد تحطيم أغلال «الخطيئة الأصلية» لتحرير الطفل منها وهروب الحيّة التى تجسّد الشرّ.
مصنع ليموچ لإنتاج الپورسلين. ليموچ ١٧٨٥ متحف باو. دِرَام. إنجلترا



البورسلين الإنجليزي

يعتبر مصنع تشلسي Chelsea أول المصانع الكبرى للبورسلين الإنجليزي ، وتقع تشلسي على نهر التيمز إلي الغرب من لندن . وقد بدأ المصنع نشاطه عام ١٧٤٣ مستخدماً في البداية عجينة مشابهة لتلك المستخدمة في مصانع سان كلو ومانسي الفرنسية ، وهي نوع من مسحوق الزجاج المخلوط بالطَّفْل ، أضيفت إليها فيما بعد مادة رماد عظام الحيوان بعد حرقها ، فغدا استخدام رماد العظام المتكلّسة اتجاهاً جديداً في صناعة البورسلين ، وإن كان قد استُخدم منذ قرون مضت في صناعة الزجاج .

واعتباراً من عام ١٧٥٠ كان تأثير مصنع مايسين طاغياً في أنحاء إنجلترا ، فإذا المصانع الإنجليزية برمّتها تحاكي نماذجه بما في ذلك نماذج « الشينوازري » ، ثم اتجهت إلى تقليد نماذج الفنان ساكايدا كاكيمون Kakiemon اليابانية نقلاً عن منتجات تشلسي – سواء في زخارفها أو في أشكالها المثمّنة الأضلاع والمحدّدة ، على حين آثر مصنع وُورْتشستر النماذج الصينية التي نقلها عن الخزف الصيني المستورد . ولم تتسلّل نماذج سيڤر من طراز الروكوكو إلى إنجلترا إلاّ حوالي عام ١٧٥٨ فلقيت إقبالاً منقطع النظير ، لاسيما في مصنع وُورْتشستر ، حتى بعد ظهور الطراز الكلاسيكي المحدث(٤٦) الذي شاع بعد عام ١٧٧٠ على يد وليام داربي ثم جوشيا وِدْجْوُود Josiah Wedgwood .

وخلال المرحلة المبكّرة من إنتاج بورسلين تشلسي استخدم المصنع علامة المثلّث المحزوز في العجينة الخام قبل الحرق ، على حين كانت علامات المزيّفين تضاف بعد الحرق ، فغدا من السهولة بمكان التمييز بين القطعة الأصيلة والمزيّفة بالعدسة المكبّرة . ومنذ عام ١٧٥٠ استخدم مصنع تشلسي « الهِلْب » علامة مميّزة ، ثم الهلب باللون الأحمر ، ثم الهلب المذهّب .

وحتى عام ١٧٥٠ حاكى بورسلين تشلسي أشكال زخارف التحف الفضيّة المعاصرة أو البورسلين الصيني . وبعد فترة وجيزة نقل مصنع تشلسي عن مصنع مايسين رسوم الأزهار الألمانية Deutsche Blumen (لوحة ٣٥٢) ، وكذلك رسوم الحشرات الصغيرة التي يحجب بها أخطاء التزجيج ، كما شاعت حوالي عام ١٧٥٥ زخارف الزهور والنباتات المقتبسة عن « مُعجم الحدائق » لفيليب ميلر . والثابت أن شخوص مصنع تشلسي ولو أنها مستقاة من نماذج الفنان كاندلر إلا أنها تفوق أصولها الألمانية جودةً ، حتى عُدّت أبدع النماذج التي أنتجتها مصانع البورسلين الأوربية ، وكانت تضمّ نماذج الآلهة والإلهات الإغريق والرومان وشخوص الكوميديا دللآرتي النمطية ، وهذه جميعاً تشكّل أروع نماذج شخوص البورسلين الإنجليزي القديم الباهظة الثمن ، فضلاً عن السلطانيات علي شكل الخضروات والطير والحيوان . وفي تلك الآونة انتشر طراز الروكوكو في مجال البورسلين ، فظهرت مزهريات ذات مقابض ملتوية مزيّنة بزخارف متقنة للشخوص مقتبسة عن روائع المصوّرين الكبار أمثال روبنز وبوشيه ، وانتهى ازدهار عصر طراز الروكوكو حوالي عام ١٧٦٣ دون أن تظهر أية تباشير للطراز الكلاسيكي المحدث قبل عام ١٧٧٠ .



لوحة ٣٥٢. شمعدانان من البورسلين. مصنع تشلسي. متحف لندن.



لوحة ٣٥٣. لوح عليه شعار الرنك لمدينة لندن في مطلع القرن ١٨. متحف ڤكتوريا وألبرت



لوحة ٣٥٥ .فخار ملوّن. مصنع ستافوردشر (١٧٥٠). متحف ڤكتوريا وألبرت.



لوحة ٣٥٦. تركي وزوجته. مصنع ستافوردشر (١٧٦٠). متحف ڤكتوريا وألبرت. متحف لندن





لوحة ٣٥٤. بجعة. فخار زلطي مزجّج. مصنع ستافوردشر (١٧٥٠). متحف ڤكتوريا وألبرت

ويعدّ مصنع رُوتشستر المصنع الوحيد الذي استمر منذ بداية صناعة البورسلين في إنجلترا حتى يومنا هذا ، فقد احتُفل في عام ١٩٥١ بمرور مئتيْ عام على إنشائه بإقامة معرض لإنتاجه المبكّر .

وكان جوشيا وِدْجوود (١٧٣٠ ـ ١٧٩٥) أشهر خزّافي ستافوردْشَرْ (لوحات ٣٥٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦) ، وقد ظفر بشهرته التي جابت الآفاق من استخدام مسحوق حجر اليُشب الأحمر الرقيق والفخار الحجري الأسود ، غير أن أرقى ما قدّمه هو الآنية ذات اللون الزّبدي والزخارف البسيطة الرفيعة الذوق وفق الطراز الكلاسيكي المحدث الذي تلقّفته الطبقة البورجوازية الصاعدة في إنجلترا وباقي أنحاء أوربا ، مما أثّر بالسَّلب على إنتاج مصانع البورسلين المنافسة ، بما في ذلك مصنعيْ مايسين الألماني وسيڤر الفرنسي اللذيْن لم يجدا بدأ من محاكاة آنية اليشب ذات العجينة الرقيقة غير المزجّجة Biscuit على غرار إنتاج مصنع ودجوود من الأواني الزبديّة اللون ، التي ظفرت برعاية الملكة شارلوت الإنجليزية عام ١٧٦٥ حتى أُطلق عليها اسم « آنية الملكة » ، كما زادت شهرتها وأهميتها بعد أن عهدت إليه كاترين العظمى قيصرة روسيا بإعداد ٩٥٢ قطعة من تلك الأواني لقصرها في سان بطرسبرج .

وفي مبدء الأمر ظهرت تلك الآنية باللون الأزرق الطباشيري وقد أضيفت إليها زخارف منحوتة مجسّمة بارزة بيضاء ، ما لبثت أن تلتها آنية ذات ألوان أخرى كالوردي والرمادي الضارب إلى الخُضرة والأسود في نماذج متنوّعة . وعلى غرار بورسلين ودجوُود ذي الطراز الكلاسيكي المحدث عرف الخزّاف الإنجليزي كيف يشكّل إنتاجه ليتفق مع الذوق الأوربي ويصل به إلى مرتبة الكمال المثالية ، بما مهّد للبورسلين الإنجليزي فيما بعد خلال القرن التاسع عشر غزو القارة الأوربية بأسرها ، وأن يحتل مكانة متميّزة لا تقلّ عن مكانة البورسلين الصيني وبورسلين مايسين الألماني وسيڤر الفرنسي وخزف مايوليكا الإيطالي والبرتغالي ودلفت الهولندي حتى بات إقتناء طاقم من البورسلين الإنجليزي دليلاً على مستوى الأناقة والذوق الرفيع في جميع أنحاء أوربا ، وإذا الإقبال على هذا الخزف الرقيق الهشّ الطباشيري الألوان ذي المنحوتات البارزة يبلغ الذروة ، وإذا نماذجه تبلغ من الغزارة مئتين وخمسين نموذجاً خلال القرن الثامن عشر وألف وسبعمئة نموذج خلال القرن التاسع عشر ، سواء أطقم المائدة أو الشاي أو [المزهريّات] أو الرصائع أو الأزرار أو لويْحات تكفيت الأثاث أو ترصيع المجوهرات أو الشماعد والأُطر وأوعية الطبّاق أو المحابر إلى غير ذلك من مختلف الاستخدامات (لوحات ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١) .

وفي عام ١٧٩٠ أنتج وِدْ جوود أول نسخة محاكية لآنية بورتلاند الرومانية الشهيرة في نمطها العصري ذي اللون الطباشيري الأزرق المزخرف بأشكال الشخوص الكلاسيكية البيضاء (لوحة ٣٦٢) وهي الآنية التي كان يمتلكها وقتئذ دوق بورتلاند ، والمحفوظة الآن بمتحف ڤيكتوريا وألبرت بلندن ، وقد صار استنساخ هذه الآنية بكثرة ، خاصة في عهد الملكة ڤكتوريا . وسرعان ما انبرى مصنع سيڤر الفرنسي مقلّداً غضار وِدْجْوُود ذي أشكال الشخوص المجسّمة البارزة ، لاسيما لويْحات تكفيت الأثاث .



لوحة ٣٥٧. ڤازه من الفخار غير المطلي. مكفّتة برصائع من عجينة اليشب. مصنع ودجوود. (١٨٨٠). متحف ڤكتوريا وألبرت



لوحة ٣٥٨. أبريق للقهوة من عجينة اليُشب الوردية. النصف الثاني من القرن ١٨. مصنع ودجوود. (١٨٨٠). متحف ڤكتوريا وألبرت



لوحة ٣٦٢. آنية پورتلاند. عجينة اليشب الزرقاء وعليها زخارف رومانية بارزة. مصنع ودچوود. المتحف البريطاني



لوحة ٣٥٩. ڤازه من عجينة اليشب الزرقاء مزخرفة بأشكال كلاسيكية بيضاء بارزة. مصنع ودچوود. متحف ڤكتوريا وألبرت



لوحة ٣٦٠. صحن مقعّر من عجينة اليشب السوداء عليه زخارف كلاسيكية بارزة باللون الأبيض. مصنع ودچوود. متحف ڤكتوريا وألبرت

علامات مصانع البورسلين الأوربية المميّزة(*)

فرنسا

- S.C T — سان كلو Saint-Cloud
- شانتيي Chantilly
- D.V — مانسي Mennecy
- سيفر ١٧٥٣ Sèvres
- سيفر ١٧٧٨
- RF Sèvres — سيفر ١٨٠٠
- سيفر ١٨٢٤ ـ ١٨٢٨ عهد شارل العاشر
- SV 48 — سيفر ١٨٤٥ ـ ١٨٤٨ عهد لوي فيليب
- JP — فونتنبلو١٧٩٥ Fontainbleau
- توناي Tournai

تابع فرنسا

- H — ستراسبورج ١٧٥٢ ـ ١٧٥٥
- سُو Sceau
- أورليـــان
- باريـــس
- N à Paris — باريس (ناست Nast)
- باريس (جليانكور Glignacourt)
- باريس (لماري أنطوانيت)

إيطاليا

- ماركوليني ١٧٧٤ ـ ١٨١٤ Marcolini
- بورسلين مديتشي Medici
- بورسلين كابودي مونتي Capo-di-Monte
- N — بورسلين نابلي ١٧٧١
- سان بطرسبرج . روسيا . عهد كاترين الثانية ١٧٦٢ـ١٧٩٦

السويد

- MB — ماري برج . السويد ١٧٧٦

إنجلترا

- ورتشستر . علامة
- ورتشستر . علامة مألوفة تشير إلى مصمم الزخارف جايلز
- ورتشستر . علامة غير مألوفة
- ورتشستر . (على النماذج المقبسة من مصادر شرقية)
- تشلسي ١٧٤٥
- تشلسي ١٧٥٠
- تشلسي ١٧٥٢
- تشلسي ـ دربي ١٧٧٠ـ١٧٨٤
- داربي Derby ١٧٨٤
- داربي ١٧٩٥

النمسا وألمانيا والدانمارك

- ڤيينا ١٧٤٤
- مايسين ١٧٢٤ Meissen
- مايسين . شعار أوجسطس القوي وأوجسطس الثالث ، استخدم في مبدء الأمر فوق بورسلين القصور الملكية والهدايا قبل أن يطرح للبيع
- مايسين استخدم فوق فناجين القهوة المصدّرة إلى تركيا
- مايسين ١٧٦٣ ـ ١٧٧٤ الطراز الأكاديمي والانتقالي
- محاكاة مايسين
- كوبنهاجن . الدانمارك ١٧٧٥






لوحة ٣٦١. رصائع متنوّعة لتكفيت الأثاث وغيره. مصنع ودجوود

أثر ظاهرة الشَّغف بالعاديات المصرية القديمة.

كان اليورسلين هو مصدر ومنشأ الإسهام الإنجليزي الأكبر بالنسبة لظاهرة الشغف بكل ما هو مصري قديم . فمنذ عام ١٧٧٠ وخلال الأربعين سنة التالية عكف جوشوا ودجوود على إنتاج نماذج مستلهمة من الفن المصري القديم في صور مبتكرة متطوّرة ، مستخدما عجائن رقيقة أطلق عليها اسم « البازلت » . وكانت أولى نماذجه أسوداً مصرية ونماذج أبي الهول الراقدة سواء بجناحين أو بدونهما ، وخاصة فوق الأوعية المحاكية لأوعية حفظ أحشاء الموتى الكانوبية . وكان مصنع ودجوود قد بدأ في استلهام النماذج المصرية عام ١٧٧٣ مثل تماثيل أبي الهول والأسود كما أسلفت والشماعد والرصائع والآنية والمزهريات على شكل أوعية حفظ أحشاء الموتى . ومن هنا يمكن اعتبار إنتاج ودجوود أولى المحاولات الجادّة لتقديم « الأسلوب المصري » في صناعة اليورسلين الإنجليزي ، غير أن المصادر التي استقى منها ودجوود نماذجه كانت قاصرة على ما كان يقتنيه في مكتبته المحدودة من مراجع مثل كتاب « العاديات مشروحةً ومرسومة »[٤٧] لبرنار ده مونفوكون وكتاب « مجموعة الآثار المصرية والإتروسكية واليونانية والرومانية والغاليّة » للكونت ده كايلوس[٤٨] ، الذي غالباً ما كان يضفي ذوقه الخاص على الواقع الأصيل . وثمة تمثال من إنتاج مصنع ودجوود على شكل الوعاء الكانوبي يعدّ نموذجاً لهذا التّهجين ، فإذا هو أقرب إلى النماذج الرومانية المتمصّرة [أعني المتأثرة بالأسلوب المصري] في عهد الإمبراطور هادريان . فعلى العكس من الآنية المصرية نرى هذا الوعاء قد شُكّل من كتلة مصْمَتة لا تتيح استخدامه أو توظيفه ، فإذا هو لا يعدو أن يكون تحفة زخرفية تجميليةقد تُستخدم شمعداناً للإضاءة . كذلك ضاقت قاعدته إلى حدّ يتعارض مع النماذج الفرعونية الأصلية ، وظفر قرص الشمس وثعباناً الكوبرا بمساحة كبيرة من سطحه ، كما اختفت الشخوص المعهودة في النماذج الأصلية على كلا جانبي الوعاء (لوحة ٣٦٣) .



لوحة٣٦٣ . وعاء يحاكي أوعية الأحشاء الكانوبية. مصنع ودجوود

ومن بين كافة النماذج المتمصّرة التي أنتجها مصنع ودجوود تعدّ المزهرية على شكل زهرة اللوتس (لوحة ٣٦٤ ، ٣٦٥) أغربها شكلاً وأقلّها مصريّة في ملامحها ، وهي مستوحاة من رسم لا يقلّ غرابة لفيشر فون إرلاخ أدرجه تحت عنوان « خلود الروح » ، حيث نشهد رأسين يعتمران بغطاء الرأس الفرعوني « النيميس » ، واستبدل مقبضيْ الزهرية بقرص للشمس وراء كل منهما . أما بدن المزهرية فيحمل عناصر زخرفية بارزة مقتبسة عن رسوم مونفوكون ، فضلاً عن زخارف إغريقية تحيط بأعلى المزهرية وحول قاعدتها . وهناك مزهرية أخرى مزخرفة بالمسلاّت التي تكاد تشكّل الهيئة الأساسية للمزهرية ، فضلاً عن العلامات الهيروغليفية الغريبة الطريفة التي تَمُتّ إلى حدٍ ما إلى الأصول المصرية (لوحة ٣٦٦) .

وحين نستعرض النماذج الأخيرة من الأوعية الكانوبية المتمصّرة التي أنتجها مصنع ودجوود خلال جيلها الثاني نراها تتميّز بتعديلات جوهرية عن أوعية الجيل السابق . وإذا كان الشكل العام لأحد هذه النماذج مقارباً للأصول المصرية (لوحة ٣٦٧) إلاّ أن غطاء الرأس « النيميس » يبدو أكثر رحابة ، كما تجمّل بدن الوعاء بعلامات هيروغليفية بارزة أنيقة ، يتخلّلها قنطور إغريقي بدلاً من الشخوص المقتبسة عن مونفوكون . وعلى العكس من معظم الأوعية الكانوبية في جيلها الأول التي كانت تُصنع من كتلة مصمتة ، يقترب هذا النموذج إلى حد كبير من الأوعية الكانوبية المصرية ، إذ يتكوّن من جزئين ، يشكّل الجزء العلوي منها غطاء الوعاء مما يضيف إلى المظهر الجمالي مزيّة الاستخدام العملي .

وفي عام ١٨٠٥ بلغ شيوع الزخارف الهيروغليفية البارزة التي بدأ استخدامها منذ عام ١٧٧٥ ذروته لتجميل أطقم الشاي وأوعية الأحشاء الكانوبية . وعلى خلاف مصانع اليورسلين الأوربية الأخرى التي كانت تستخدم العلامات الهيروغليفية الأصلية أو المشابهة آثر مصمّمو مصنع ودجوود إعادة تشكيلها من جديد في أبعاد أكبر حجماً وأكثر دقة بحيث تعطي إنطباعاً جليّاً مباشراً لأول وهلة ، حتى أصبحت هذه الكتابات الهيروغليفية علامة تجارية مميّزة لإنتاج مصنع ودجوود ، إذ كان من العسير تمييز العلامات الهيروغليفية الأصلية الدقيقة عند القراءة . وقد اقتبس فنانو مصنع ودجوود هذه الأشكال الهيروغليفية المبتكرة المستخدمة مقابض لأغطية أطقم الشاي من لوحة « عبادة إيزيس »[٤٩] المحفوظة بمتحف تورينو والتي رسمها برنار ده مونفوكون في كتابة « العاديات مشروحة ومرسومة » (لوحة ٣٦٨ أ ، ب) .



لوحة ٣٦٧. وعاء كانوبي: يُضفي غطاء الرأس «النيميس» الرّحب على الرأس قيمة جمالية. ويتكون الوعاء من جزئين على عكس الوعاء الكانوبي المُصْمت السابق، وتشكل الرأس غطاء الوعاء بما يضيف إلى الناحية الجمالية ناحية وظيفية. والعلامات الهيروغليفية من ابتكار جوشيا ودجوود. مصنع ودجوود.



لوحة ٣٦٤. مزهرية على شكل زهرة اللوتس. مصنع ودچوود



لوحة ٣٦٦. مزهرية مزخرفة بالمسلاّت والعلامات الهيروغليفية. مصنع ودچوود



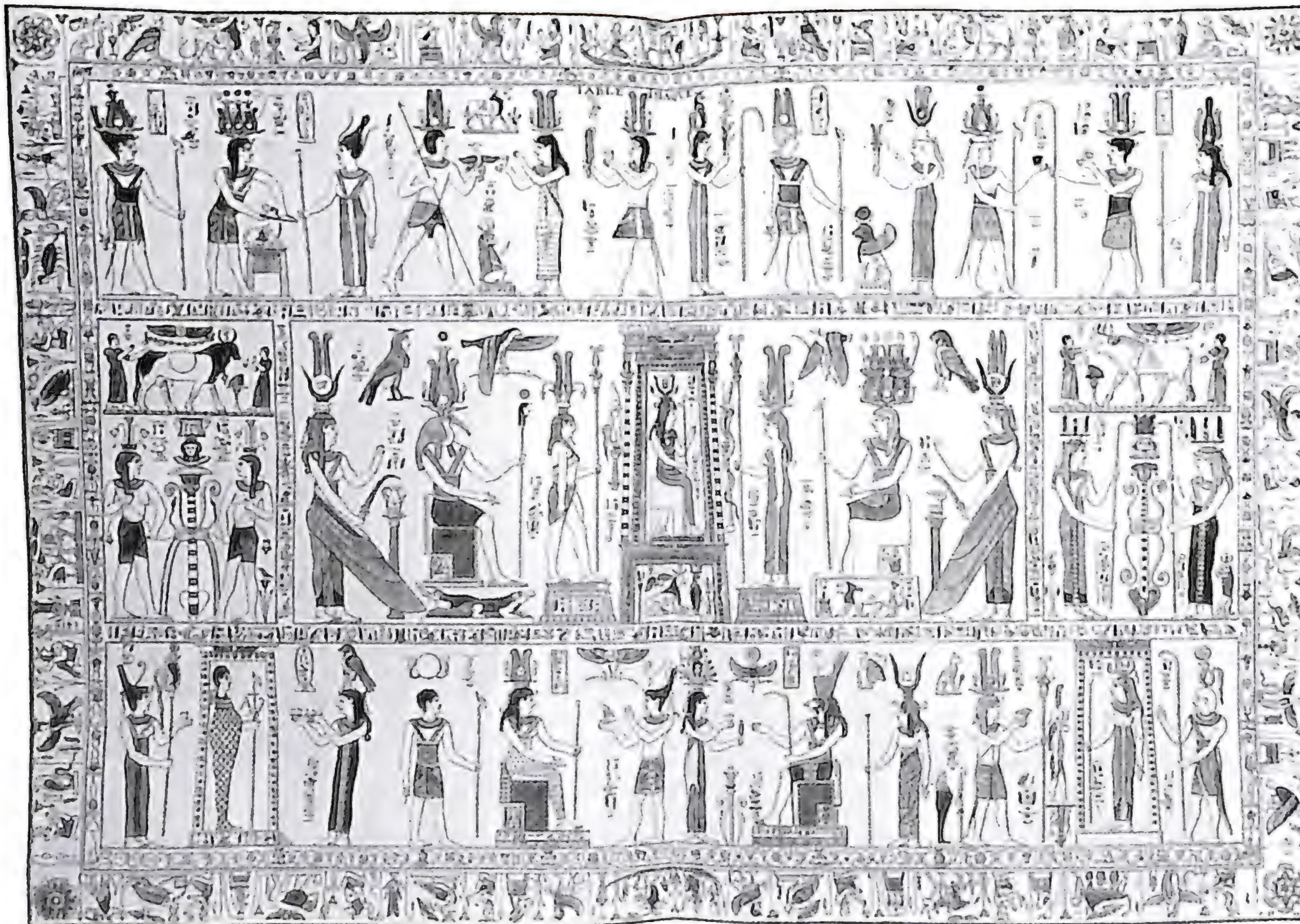
لوحة ٣٦٥. رسم لآنية متمصّرة على شكل زهرة اللوتس. لفيشر فون إرلاخ

وعلى العكس من مصنع ودچوود الإنجليزي كان معظم إنتاج مصنع سيڤر الفرنسي للتحف المتمصرّة مقتبساً في غالبيته من كتاب ڤيڤان دينون « رحلة في مصر السفلى والعليا خلال عمليات الجنرال بونابرت الحربية[٥٠] ، وكتاب « وصف مصر » ، والأمثلة علي ذلك عديدة أسوق من بينها « السكّرية » (لوحة ٣٦٩) ، و« برطمان حفظ المربّة » (لوحة ٣٧٠) ، ثم تمثال « حامل القربان » (لوحة ٣٧١) من العجينة الرقيقة غير المزجّجة Biscuit الذي يصوّر مصرياً يحمل صينية أو سلّة فوق رأسه الحليقة وقد رفع ذراعيه في حركة رشيقة للاحتفاظ بتوازن السلّة فتبدّت عضلاتهما ، ويرتدي نقبة طويلة تثبّتها حمّالة إلى كتفه ، وانتعل حذاء ، وأحاط عنقه بقلادة . أما الصينية أو السلّة فمن البورسلين الصُلب الملوّن بالأزرق نُقشت عليه زخارف نباتية مصرية تقليدية مذهّبة . والثابت أن هذا التكوين الفني البديع مستوحى من أحد رسوم مقابر وادي الملوك بطيبة الواردة بكتاب دينون الشهير سالف الذكر . والراجح أيضاً أن هذا التكوين الفني السامق قد ألهم الفنان چوزيڤ بوڤييه خلال القرن التاسع عشر موضوع لوحته المصوّرة « حامل القربان » (لوحة ٣٧٢) ، مستوحياً غطاء الرأس والسلّة وقُفّة التين والعنب والأمفورا الحمراء والعضلات المفتولة والشارب البازغ من كتاب ڤيڤان دينون . وإذ كانت الإمبرطورة چوزفين زوجة نابليون مفتونة بكل ما هو مصري أو متمصرّ عهدت إلى مصنع سيڤر في عام ١٨٠٨ بإعداد سبعة أطقم للشاي والقهوة وفق الطراز المصري (لوحة ٣٧٣) .



لوحة ٣٦٩. سكّرية.
مصنع سيڤر

وثمة تحفة رائعة ونموذجاً شهيراً تمخّضت عنها عبقرية مصمّمي مصنع سيڤر لمنافسة إنتاج مصنع ودچوود من نماذج البازلت الأسود المطفأ (لوحة ٣٧٤) . وهي تكوين فني رشيق لمحبرة بديعة حيث نرى شابيّن مصريين يرتديان النقبة القصيرة وقد زيّنت الأساور ذراعيْهما وأدنى ساقيْهما ، واعتمرت رأساهما بغطاء الرأس « نيميس » ، وجلسا متدابريْن يسندان ظهريْهما إلى عمود مربّع زُخرفت واجهاته الأربع بحروف هيروغليفية مذهّبة لكنها غير دقيقة ، وأحاط كلّ منهما ذراعيْه بمحبرة تستند على فخذيْه . ومن الغريب أن القاعدة زُيّنت من الأمام والخلف بزوج من « السفنكس » الإغريقي المجنّح تتوسّطهما رأس أسد . وتعدّ هذه المحبرة من بين أولى منجزات بدعة الشّغف بكل ما هو مصري في مصنع سيڤر . وبرغم أن إنتاجها جاء مواكباً لصدور كتاب ڤيڤان دينون إلا أن مصنع سيڤر لم يفد كثيراً من النماذج المصرية التي ضمّها هذا الكتاب بدليل ما شاب هذه الزخارف من أخطاء ، فأعمدة الهيروغليفيات الثلاثة المنقوشة فوق الواجهات الأربع تضمّ ـ على سبيل المثال ـ علامات متنوّعة ، ولو أن بعضها قصد إلى محاكاة العلامات الهيروغليفية الصحيحة إلا أن معظمها جاء خاطئاً ومن وحي الخيال . ولكن ، وبرغم هذه الهنات إلا أن المجموعة تشكّل تحفة بديعة متميّزة بفضل التوازن الآسر للتكوين الفني . وقد ظهر هذا النموذج أيضاً باللون الأبيض ، وكذا بعجينة رقيقة غير مزجّجة زرقاء أو سوداء اللون .



لوحة ٣٦٨ ب. لوحة عبادة إيزيس. متحف تورينو



لوحة ٣٦٨ أ. طاقم شاي. پورسلين من عجينة اليشب البنيّة. مصنع ودچوود



لوحة ٣٧٠. برطمان حفظ المربّة. مصنع سيڤر



لوحة ٣٧٣. طاقم شاي الإمبراطورة جوزفين زوجة بونابرت. مصنع سيڤر



لوحة ٣٧١. تمثال حامل القربان. مصنع سيفر.
متحف موسكو للپورسلين [كوسكوڤو]

لوحة ٣٧٢. چوزيف بوڤييه: حامل القربان. متحف
الفنون الجميلة. جرينوبل



لوحة ٣٧٤. محبرة مقتبسة عن الطراز الفرعوني. مصنع سيفر

الفصل الثامن

طُرُز الأثاث خِلال القرن الثامِن عَشَر

زخارف التنسيق الداخلي

لعب البيت ـ كما مرّ بنا ـ الدور الرئيس في الحياة الأسريّة خلال عصر الروكوكو ، واختلفت الوظيفة التي تؤدّيها زخارفه ، فإذا البيت لا يعود مكاناً لعرض التحف الضّخمة المُبهرة والتباهي باقتنائها على نحو ما كانت عليه الحال في بيوت النبلاء والطبقات العليا منذ القرن السادس عشر ، بل غدا مكاناً للتلاقي والتزاور الاجتماعي . ومن ثم أصبح لزاماً أن تتوفّر فيه وسائل الراحة ومتطلّبات الحياة اليومية . وكما قدّمت كان القرن الثامن عشر هو عصر « الأنثى » ومن هنا اقتضى الأمر أن تتكيّف البيئة الاجتماعية الجديدة لتناسب جو الألفة لا جو التكلّف والخيلاء ، فاكتست الجدران بالألواح الخشبية Boiserie المزخرفة بالحفر الدقيق المُتقن في تصميمات فنية خلاّبة (لوحات ٣٧٥ أ ، ب ، ج ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨) ، وكذا بالزخارف الجصّية المنقوشة (لوحة ٣٧٩) بينما توخّى مصمّمو الأثاث راحة مستخدميه . ولم يخل الأمر من تزويد الغرف بتحف بديعة من البورسلين والأطباق الفضّية ومشغولات الخشب المذهّب والبرونز المذهّب (لوحة ٣٨٠) وتطعيم الأثاث بالأخشاب النادرة « الماركتري »(٥١) والبرونز ، وتزيين القاعات بلوحات مصوّرة محاكية للفن الصيني وبالزخارف الجروتسكية ـ الرومانية (لوحة ٣٨١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ أ ،ب ،ج) . وكالعادة كانت أوربا كلها تتطلع إلى فرنسا نموذجاً تحتذيه وتنهج نهجه ، غير أن ذلك لم يحل دون ازدهار مدارس قومية أثبتت استقلالها الفني من خلال مبتكرات ذوات ذوق فني رفيع ، لاسيما في إيطاليا التي برعت في فن صناعة الأثاث من طراز الروكوكو .



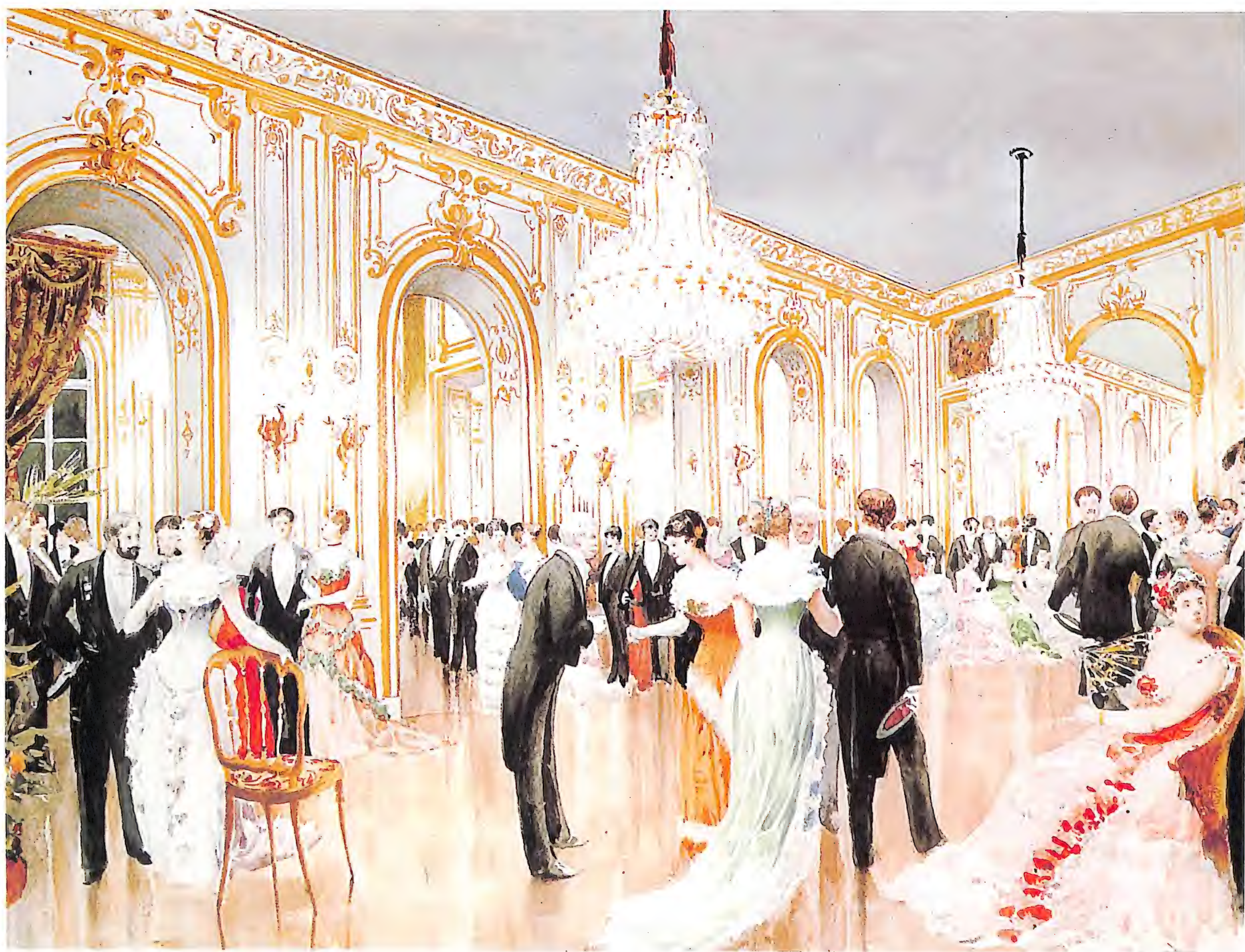
لوحة ٣٧٥ ج. تفصيل من كسوة جدران قاعة الطعام بلوحة ٣٧٥ أ



لوحة ٣٧٥ ب. تفصيل من كسوة جدران قاعة الطعام بلوحة ٣٧٥ أ

لوحة ٣٧٥ أ. كسوة جدران قاعة الطعام بزخارف الخشب المحفور **Boiserie**. المنزل الخاص بأسرة جاك صمويل برنار (تُطلق عبارة **Hôtel Particulier** على المنزل الخاص الذي تقيم فيه أسرة واحدة بالمدينة). القرن ١٨. الآن مقرّ سفارة الولايات المتحدة الأمريكية بباريس. ٤١ فوبور سانت أونوريه. باريس.





لوحة ٣٧٧. لوحة مصوّرة لأمسية ساهرة فى قاعة " صالون ألعاب الطفولة" بالطابق الأول
من المنزل الخاص بآل روشفوكو – دودياڤيل المطلّة على الفناء والحديقة. ألوان مائية.

لوحة ٣٧٦. كسوة الجدران والأبواب بزخارف الخشب المحفور. المنزل
الخاص بآل روشفوكو – دودياڤيل. الآن مقرّ سفارة إيطاليا بباريس.





لوحة ٣٧٨. كسوة الجدران والأبواب بزخارف الخشب المحفور.
أعدّت بفرنسا عام ١٧٠٠، وتكسو الآن جدران صالون نادي الجولف بتشيزيلهرست. الولايات المتحدة الأمريكية.



لوحة ٣٧٩. كسوة الجدران والأبواب بزخارف الخشب المحفور. الملوّن، وزخرفة الأبواب بالرسوم الجروتسكية - الرومانية، وتزيين السقف بالمنحوتات الجصّية. صالون الاستقبال الملحق بمخدع نوم إحدى السيدات Boudoir. القرن ١٨ متحف الفنون. كليڤلاند.



لوحة ٣٨٠. مدفأة بصالون
أوتيل ده سِرْ **Hôtel de Serre**.
من الرخَام الأزرق النادر.
حليات برونزية مذهّبة.
يكتنف الجانبيْن تمثالان من البرونز
المذهَب على هيئة فتاتْين مجنَحتيّن.
متحف الفنون الزخرفية باريس.



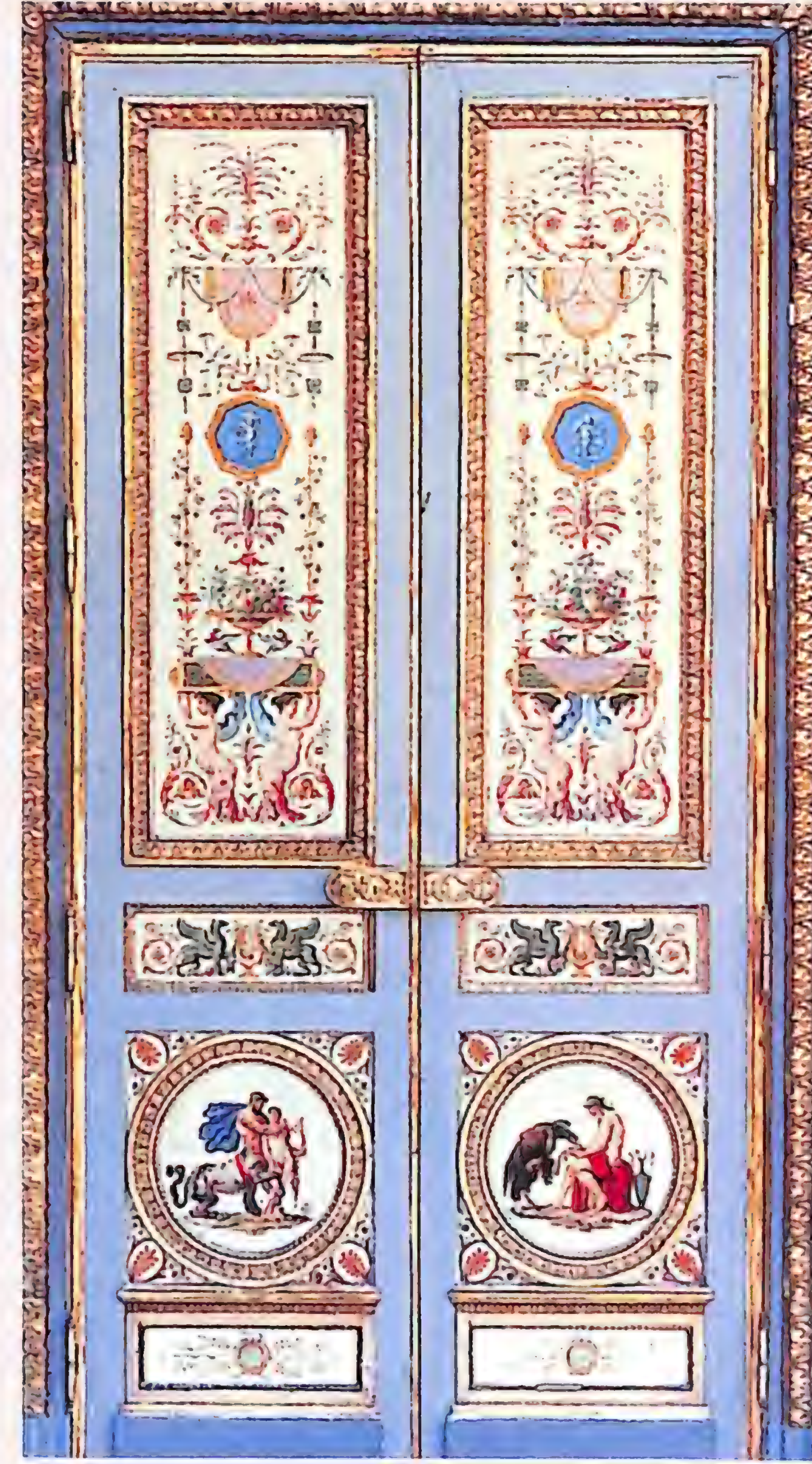
لوحة ٣٨٣. زخارف
جروتسكيّة - رومانيّة على
أحد أبواب صالونات قصر
دورسايْ ١٧٧٠ -٦٩
شارع ده ڤارين. الآن
بالكوركوران جاليري.
واشنطن.



لوحة ٣٨١. جاك ده سيف: **De Sève** لوحة مصوّرة فوق أحد أبواب قاعة الآستقبال الكبرى بقصر دابوندان (١٧٤٨ – ١٧٥) داخل إطار من طراز الروكوكو. مشهد صيني لصيد السمك ومبارة للشطرنج. أبطال المشهد أطفال صينيّون بملامح أروبية.

لوحة ٣٨٢. جاك ده سيف: تفصيل من لوحة تمثّل أطفالاً صينيّين يلهون حول موقد الشاي. قاعة الآستقبال بقصر دابوندان.





لوحة ٣٨٤.أ. باب ذو ضلفتين بصالون أوتيل أوستن Hôtel Hosten ٣٨ شارع سان چورج بباريسز تزيّنه زخارف جروتسكية – رومانية بديعة من رسم روسو ده لاروتيير. متحف پول جيتي. ماليبو. كاليفورنيا



لوحة ٣٨٤. د. تفصيل الزخارف الجروتسكية – الرومانية فوق ضلفتيْ باب بصالون أوتيل أوستن.







لوحة ٣٨٤. ب، ج. تفصيل الزخارف الجروتسكية – الرومانية
فوق ضلفتيْ باب بصالون أوتيل أوستن.



لوحة ٣٨٥. نسجيّة مرسّمة من مصنع بوڤيه ١٧٥٣: ڤينوس ومارس.

وعلى الرغم من انتشار بدعة كسوة الجدران بالألواح الخشبية في فرنسا خلال حقبة الروكوكو المبكّرة فقد ظلّت كثرة من العناصر الزخرفية الباروكية تحتل مكانتها التقليدية في ربوع إيطاليا . ثم لم تلبث دور القرن الثامن عشر العائلية في أنحاء أوربا أن التزمت بالنمط الجديد الأنيق الرقيق ، فإذا أسقف البيوت والقصور وجدرانها لاسيما في البندقية ونابولي تتجمّل بلوحات الفريسك المصوّرة متسنّمة ذروة التألق والازدهار ، كما انتشرت الزخارف الجصّية الرّهيفة فوق الأسقف وعلى الجدران نظراً لطواعية الجصّ للتشكيل . ومثلما شاعت زخارف طراز الروكوكو الجصّية ذات أشكال المحار والأصداف في أنحاء أوربا شاعت في البندقية زخارف على شكل الأغصان وأوراق الشجر ، احتشدت بها أركان الڤيلات والقصور مثل پالاتزو ڤنْييه Venier وقصريْ كا ـ رتزونيكو وآلبريتزي Albrizzi وغيرها . ومع أن النسجيّات المرسّمة « التاپيسري » الإيطالية لم ترق إلى مستوى نسجيّات مصانع بوڤيه (لوحة ٣٨٥) وجوبلان وأوبيسون الفرنسية ـ إذ كانت فرنسا تحتشد بأعداد وفيرة من كبار الفنانين مُعدِّي الكرتونات[٢٢] وبالحرفيين الذين توارثوا خبراتهم في حرفة النّسج عن تقاليد تعود إلى مئات السنين ـ فقد قدّمت مصانع التاپسري بفلورنسا وروما وتورينو والبندقية رغم ذلك إنتاجاً على مستوي متميّز ، كما خرجت من مصانع روما نسجيّات مرسّمة رفيعة المستوى تحت رعاية البابا كلمنت الحادي عشر ، وغالباً ما كانت موضوعاتها مستوحاة من مجموعة النسجيّات البابوية بعد تطويعها لقواعد طراز الروكوكو ، أو محاكاة لرسوم الزخارف الصينية (لوحة ٣٨٦) .



لوحة ٣٨٦. نسجيّة مرسّمة ذات رسوم محاكية للطراز الصيني « شينوازري» - ١٧٣٠.

ومنذ عام ١٧٣٧ كان الملك كارلو إمانويل الثالث هو القوة الدافقة في حركة البعث الفني بدوقيّة بيدمونت ، فإذا هو يرعَى ضمن مَنْ رَعَى فناني النسجيّات المرسّمة ، وكان في طليعتهم الفنان ديني Dini الذي أبدع في البندقية أيضاً نسجيّات رائعة ذات أحجام صغيرة . وتشهد القصور والمتاحف بما كانت تضمّه بيدمونت والبندقية من أرقى مشغولات الأثاث أصالة ، فقد أخذ أثاث تورينو وقصور دوقية آل سافُويْ منذ بداية القرن الثامن عشر بطراز الروكوكو المتأثر بالنمط الفرنسي ، على حين غشّت جدران القصور ألواح الخشب ذوات الزخارف المحفورة وفق النهج الفرنسي ، وتناثرت الأرفف الخشبية المزخرفة بصيغ أوراق الشجر الجميلة المثبّتة إلى الحوائط تحت ذوات الأُطر الفاخرة المتنوّعة الأشكال ، وهي الأرفف المعروفة في عالم الأثاث باسم « الكونسُول » Console ، وارتكزت المناضد والمقاعد على « أرجل » طراز لويس الخامس عشر ذوات الخطوط المنحنية ، مع استخدام التذهيب بسخاء شديد بدلاً من اللّك . وفي منتصف القرن ذاعت شهرة مدرسة صانع الأثاث پييرو پيفيتيّ Piffetti ١٧٠٠ ـ ١٧٧٧ الذي بلغ أرفع المستويات في تكسية الأثاث بالقشرات الخشبية الزخرفية والتطعيم(٥١) بالخشب النادر والبرونز وأم اللآلئ(٥٢) والذَّبل [عظم ظهر السلحفاة] وفي إبهار المُشاهِد بالمفاجآت الزخرفية غير المتوقّعة لطراز الركوكو (لوحة ٣٨٧) .

وما لبث أثاث الروكوكو الإيطالي بالبندقية أن انفرد بطابع تميّزه العين لأول وهلة فازدهرت صناعته التي كان لها شأنها منذ العصر الباروكي ، ومازلنا نشهد نماذجها البديعة متناثرة في قصور ڤينيسيا حتي اليوم . وسرعان ما تحوّل هذا الأثاث إلى طراز يجمع بين الخشب المحفور المطلي بالذهب واللّك مستخدماً صيغ الروكوكو الفرنسي بغزارة حيث تبدو الزخارف المرسومة باللّك على الأثاث وكأنها لوحات مصوّرة . ولقد آثر فنانو الأثاث البندقي الموضوعات المحاكية للزخارف الصينية(٨) والمشاهد الأركادية الرعوية(٢) بما تضمّ من شخوص وحيوان . وما من شك في أن فن صناعة الأثاث في البندقية خلال القرن الثامن عشر قد احتل أعلى المراتب بين كافة المدارس الإيطالية الأخرى (لوحات من ٣٨٨ ـ ٣٩٣) .

وقد تميّزت ألمانيا أيضاً بازدهار فن صناعة أثاث قومي جرماني متنوّع زاخر بالزخارف مطعّم بالعاج والأحجار النفيسة والمشغولات البرونزية الزخرفية لوفق طراز الروكوكو ، فنشطت صناعة الأثاث المطلي باللّك ، والمرايا والكونسولات المزخرفة بالأغصان واللفائف المذهّبة .

ومثلما كانت كثرة من صنّاع الأثاث الفرنسي الفاخر ذوي أصول ألمانية مثل أوبن Oeben وريزنر Reisener وبوماور Baumhaur وڤيزڤيلر Weisweiler استقبلت الأقاليم الألمانية العديد من الفنانين الفرنسيين الذين لعبوا دوراً كبيراً في ازدهار فن العمارة والأثاث يأتي في مقدمتهم ده كوڤيلييه العظيم .





لوحة ٣٨٧. پيفيتي: مقعد مُترع بالزخارف وخزانة فى الوقت نفسه ١٧٠٠ – ١٧٧٧.
قصر الكويرينالي بروما.

«يمين» لوحة ٣٩٠. أبليك مذهّب. مرآة ذات شمعدان جدارى. وإطار خشبي مذهّب مزيّن بزخارف المحار والصّدف. أُلفتُ النظر إلى المرآة الصغيرة فوق المرآة الكبيرة وتعلوها محارة محفورة.

«يمين أسفل» لوحة ٣٨٨. باهو (خزنة أنيقة ذات سطح محدّب **Bahut**) مطلي باللّك. تزيّنه بعض الزخارف الخشبية المحفورة البارزة التى تضيف المزيد إلى جمال التصميم. قصر كا – رتزونيكو. البندقية.

«أسفل» لوحة ٣٨٩. كرسي عرش وكأنه منحوت من قطعة خشب واحدة لكثافة حجم الحفر والتشكيل. قصر كا – رتزونيكو. البندقية.









لوحة ٣٩٢. چياكومو سيرپوتا. أعمدة هيكل كنيسة الكرمل بپالرمو. زخارف رقيقة مشكّلة من الأزهار والثمار والملائكة وفق طراز الروكوكو، مستلهمة من الصيغ الكلاسيكية اليونانية والرومانية.



لوحة ٣٩١. محفّة ناپوليتانية من طراز الروكوكو كانت مخصّصة لانتقالات الملك شارل ده بوربون. متحف كاپودي مونتي. ناپلي.



لوحة ٣٩٣. أميليا كارير: مهد طفل يتسنّم جذع شجرة.
حفر على الخشب المطلي باللّك ١٧٥٠. البندقية

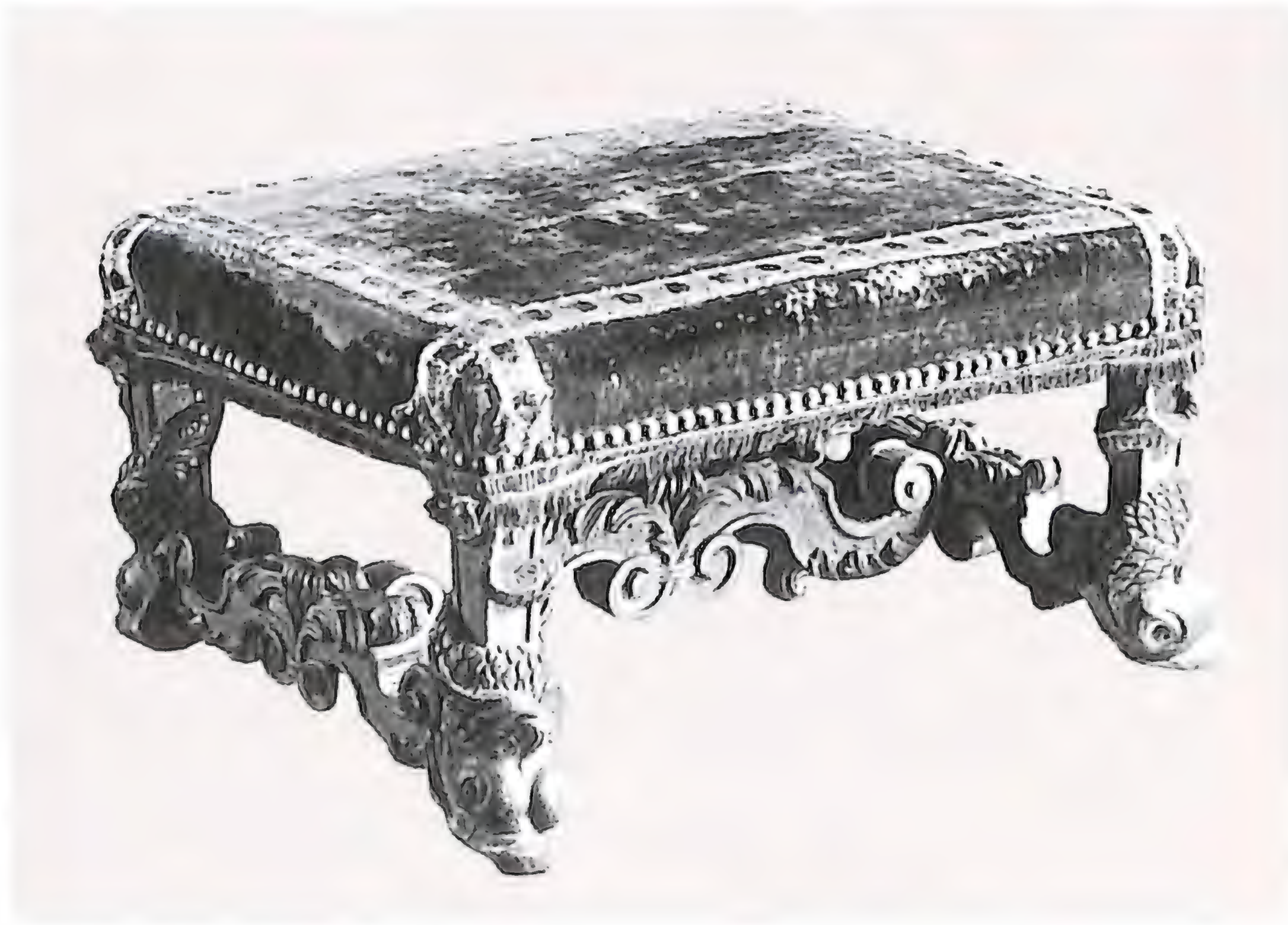
طراز الأثاث الفرنسي

كان التطور الذي لحق فن صناعة الأثاث بفرنسا خلال القرن الثامن عشر مذهلاً ، وإذا به يبلغ بطراز الروكوكو النابع من غرائب الخيال قمة الروعة . وقد استغرق هذا الطراز النصف الأول من القرن الثامن عشر كله حتى يصل إلى ذروته ، وكان هو ردّ الفعل الحتمي لأشكال طراز الباروك الضخمة المُتخمة التي واكبت حياة البلاط في عهد لويس الرابع عشر ، فإذا النزوع نحو تشكيل الخطوط المنحنية يستشري في أعقاب حالة التراخي التي طرأت علي أعراف المجتمع الفرنسي ، وخاصة في عهد الوصاية (عهد دوق دورليان ١٧١٥ ـ ١٧٢٣) عندما انتقل البلاط من ڤرساي إلى باريس ، بل وأثناء الفترة المبكرة أيضاً من عهد لويس الخامس عشر نفسه .

وحين أشرف القرن الثامن عشر على منتصفه كانت حياة المتعة المُترْفة قد غدت شبه عقيدة في فرنسا ، وإذا الملك لويس الخامس عشر ـ وكان القدوة التي يحتذيها الجميع ـ يُقْدم على تشييد أجنحة صغيرة petits appartements بقصر ڤرساي يقيم فيها منعّما مرفّهاً على سجيّته وهواه ، بعيداً عن قتامة الأجنحة الضخمة الفارهة التي شيّدها جدّه الأكبر لويس الرابع عشر ، بعد أن أدّى به الملل المصاحب للإقامة المستديمة في زخم تلك القاعات المنيفة إلى النزوع نحو مسلك في الحياة قريب من مسلك البورجوازية الموسرة .

وكان البلاط الفرنسي يهفو هو الآخر إلى المزاج المتحرّر البعيد عن التكلّف ، ذلك المزاج الذي تجلّى في لوحات ڤاتو وبوشيه وفراجونار المصوَّرة ، حيث يسود مناخ الغَزَل وخلوّ البال والبهجة والانشراح على النقيض من القرن السابق ، فظهرت أنماط بديعة جذّابة لا حصر لها من أثاث طراز الروكوكو العصري ، الذي غَلَبَ على معظمه الطابع الأنثوي ، وتناثرت المقاعد والأرائك المكسوّة إلى جوار المناضد المخصّصة للتزيّن أو للمطالعة والكتابة في أبهاء القصور والدور وقاعاتها . وكانت مناضد الكتابة قد انتشرت في بيوت الطبقة الراقية خلال القرن السابع عشر في أنحاء أوربا ، وما لبثت أن شاعت أنماط متعدّدة لمناضد الكتابة شقّ بعضها طريقه إلى أمريكا ، كانت في طليعتها المنضدة ذات القرصيْن المرتكزيْن عند بَسْطهما على « رِجْلَيْن » قابليْن للطيْ . ومضى تطور تصميم المكاتب باضطراد إلى أن ظهر بفرنسا المكتب ذو السطح المستوي المنبسط في أواخر القرن السابع عشر الذي تمخّض عنه المكتب المعروف باسم « مكتب مازاران » Bureau Mazarin (لوحة ٣٩٤) وهو مكتب تتوسّطه فُرْجة لاحتواء ساقيْ الجالس إليه Knee-hole تحت سطح الكتابة ، ما لبث أن فقد أهميته خلال القرن الثامن عشر بعد ظهور المكتب ذي الأدراج والسطح العريض المنبسط ، وقد غشّته المشغولات البرونزية المذهّبة وزخارف التطعيم بالخشب . وإذا مكتب الملك لويس الخامس عشر ذو الغطاء على شكل الحصيرة المتحرّكة التي تتجمّع داخلياً حول أسطوانة Sécretaire à Cylindre والذي بدأه مصمّم الأثاث المشهور أوبن وأتمّه خليفته ريزنير ـ يتجلّى باعتباره تحفةً فنية مبتكرة (لوحة ٣٩٥) . وما من شك في أن الأجهزة الميكانيكية التي احتواها هذا المكتب كانت دليلاً على ترحيب القرن الثامن عشر بما استجدّ من علوم وتكنولوچيا ، إلاّ أن مثل هذه الأجهزة الميكانيكية المعقّدة كانت باهظة الكلفة وقتذاك لا تتحمّلها الإمكانيات المحدودة للطبقة الوسطى في فرنسا وغيرها من الدول ، فلجأت من ثم إلى أنماط أشدّ تواضعاً من أنماط البلاط .

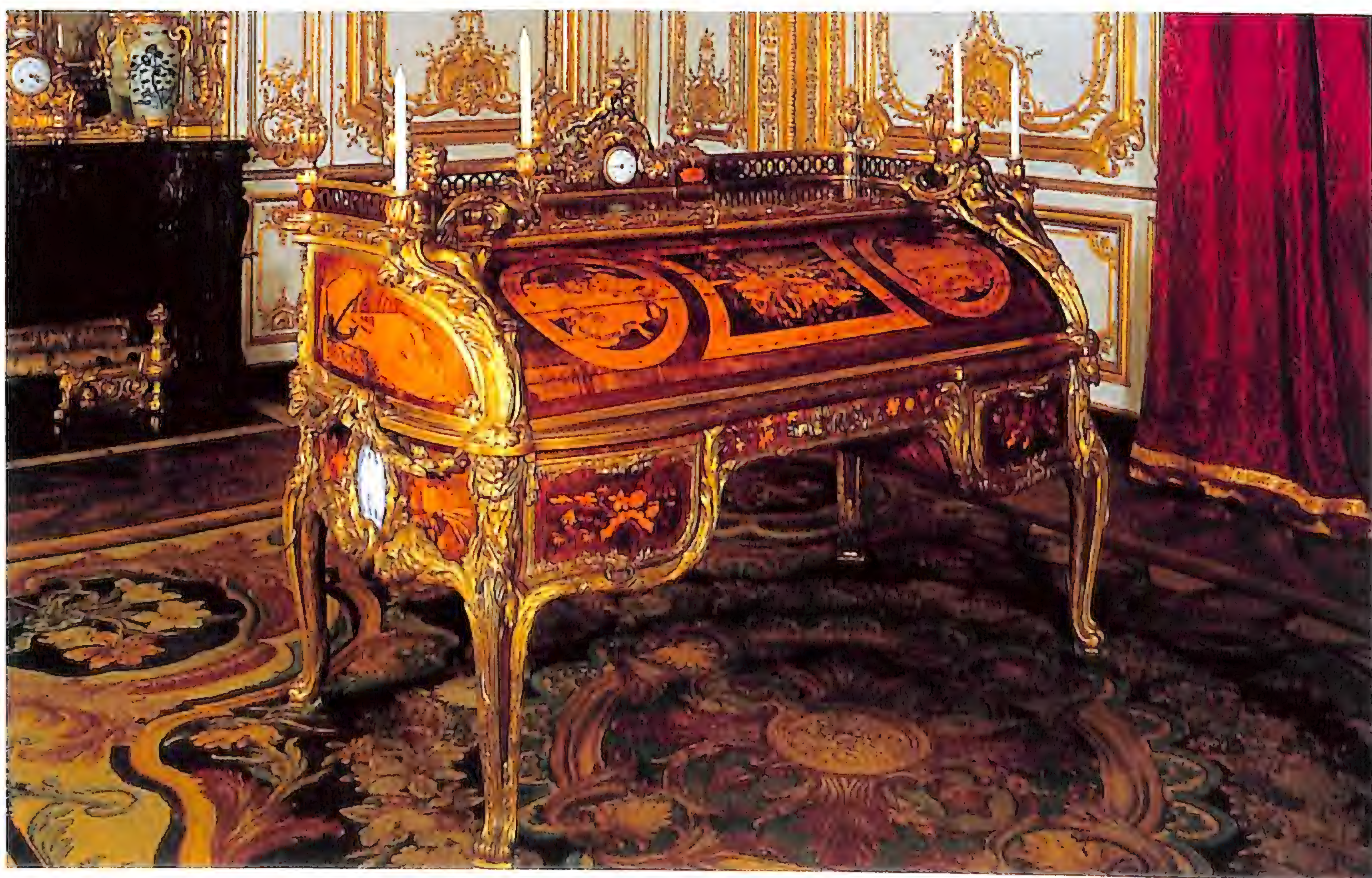
ومنذ عهد هنري الثالث (١٥٨٢) والكراسي تلعب دوراً أساسياً في مراسم البلاط الفرنسي ، فلم يكن مسموحاً بوضعها في قاعة الرقص باستثناء كرسي الملك وكرسي الملكة ، وعشرين كرسياً من نمط التابُوريه[٥٣] (لوحة ٣٩٦) فحسب لمن يحظى بشرف الجلوس في القاعة ، وظلت المراسم خلال القرن السابع عشر ملتزمة بتطبيق هذه القواعد تطبيقاً صارماً . وتحفل رسائل مدام ده سڤينييه Sévigné (١٦٢٦ ـ ١٦٩٦) بالكثير من النوادر عن تدرّج مراتب الكراسي وعن المكائد والدسائس والمؤامرات والمعارك التي كانت تدور بين المتنافسين حول حق الجلوس سواء على المقعد الوثير « الفُوتِيْ » Fauteille [أو الكرسي ذي المسندين] أو على التابوريه الواطيء أو التابوريه العالي . ولم تقتصر تعقيدات قواعد « إتيكيت » الجلوس على البلاط الفرنسي وحده بل شاعت بالمثل في سائر البلاطات الملكية بأوربا . وهكذا كان المقعد الوثير [الفُوتِيْ ذو المسندين] والكرسي ذو مسند الظهر والتابوريه أدوات سياسية وطبقية على جانب كبير من الأهمية ومحوراً لصراع مستديم على مدي قرون عديدة بين رجال البلاط الذين كان يتساءل كل منهم حائراً قبل أية حفلة : في أية قاعة تراه سيجلس ، وهل سيحتل كرسياً أم تابوريه ، أم لن يُسمح له بالجلوس أصلاً ؟ كان هذا السؤال أهم ما يشغل بال أفراد البلاط رجالاً ونساءً آنذاك .



لوحة ٣٩٦. كرسي تابوريه.



لوحة ٣٩٤ . أندريه شارل بول Boule: مكتب طراز لويس ١٤ موديل مازاران Bureau Mazarin . نموذج مثالي لهذا النمط من المكاتب، ويتكون من جزئين يحتوي كل منهما على ثلاثة أدراج محدّبة السطح ترتكز علي أربعة أرجل مربّعة القطاع، يربطها من أسفل «سؤاس» علي شكل مقصّ. ويتوسّط الجزئين درج مقعّر أطول من الأدراج الأخري. وتغشّي المكتب من كافة الجهات قشرة من خشب الآبنوس المطعّم بالنحاس الذى يشكل زخارف من الأغصان والزهور والطيور والمزهريّات إلى غير ذلك من الصيغ الزخرفية. ويطلق عادة علي هذا اللون من الزخارف اسم الزخارف البيرانية **Bérainesque** نسبة إلي الفنان بيران **Bérain** الذى تعدّ لفائفه الزخرفية المُترعة بهذه الصيغ التجميلية إرهاصة بزخارف الروكوكو.



لوحة ٣٩٥ . چان ـ آنرى ريزنير Jean-Henri Riesener: مكتب طراز لويس ١٥ ذو غطاء على شكل حصيرة متحرّكة تتجمّع داخليا حول أسطوانة Secrétaire á cylindre . بدأ الفنان أوبن العمل فيه ثم أنهاه ريزنير عام ١٧٦٩ ووقّع باسمه فوق زخارف الماركتري التى تأخذ فى مجملها تصميم لوحة متكاملة التكوين ذات ألوان مبهجة، فضلاً عن رصائع البورسلين على جانبي المكتب. ثم دفع به إلي قاعة مكتب لويس ١٥ بقصر ڤرساي. ونهض الفنان دوپليسيس Duplessis بتصميم الزخارف البرونزية التى قام بحفرها وطرْقها وصبّها الفنان إرڤيو Hervieu. متحف ڤرساي.

وكانت قائمة أثاث لويس الرابع عشر تضمّ ما ينوف على ١٣٢٣ « تابوريهاً » في قصر فرساي وحده مصنَّفةً في مجموعات متدرّجة ، منها ما يوضع في قاعة الاحتفالات الكبرى تكسوها أقمشة مُقصّبة مزيّنة بشرائط مطروقة من الذهب والفضّة ، ومنها ما يُودَع في الكُويَ الجداريّة الدائرية والبيضاوية يكسوها قماش الحرير المقصَّب [الاستبرق Brocart] الأحمر المزخرف بزهور مذهّبة ومفضّضة . أما تلك التي تُصَفّ في قاعة الرقص فيكسوها قماش الحرير المقصَّب الذهبي المزخرف بزهور مفضّضة . وكانت المراسم الملكية تقضي بألا يستخدم التابوريه إلا زوجات الأمراء والنبلاء والدوقات وكبار رجال الدولة . ولم يكن ثمة فارق في المرتبة وفق القواعد المراسمية بين الكراسي القابلة للطي(٥٤) (لوحة ٣٩٧ أ ،ب) والتابوريه إلا ما اتصل بتصميمها وكسوتها . فيبدأ تدرّج المقاعد من الكراسي المربّعة(٥٥) ، تعلوها في المرتبة الكراسي القابلة للطيّ والتابوريه ثم الكراسي ذات مساند الظهور ، وأخيراً الفوتيّات . وعلى حين تُزيَّن كراسي النبيلات بشرائط ذهبية تُزيّن كراسي الوصيفات وسيدات الطبقة البورجوازية بشرائط حريرية (لوحة ٢٩٨) .

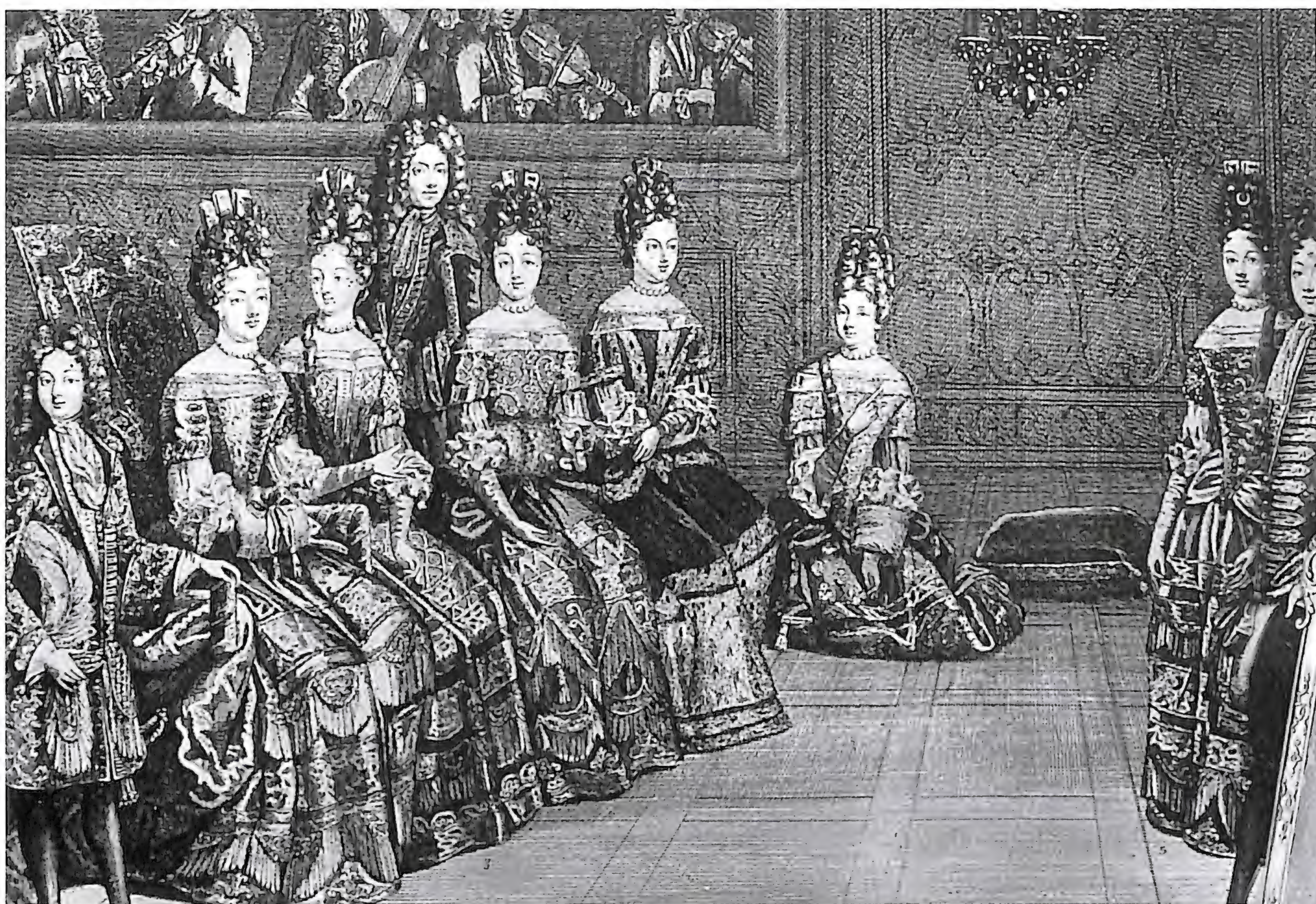
ومثلما كان طراز لويس الرابع عشر معبّراً عن عهد الملك ـ الشمس العظيم ، كذلك كان فُوتِيْ لويس ١٤ خير معبّر عن العظمة والشموخ (لوحة ٣٩٩) . وقد صُمّم هذا المقعد الوثير لجلوس طبقة يحاول أفرادها جاهدين زيادة طول قامتهم الطبيعية بشتّى الوسائل سواء باستخدام باروكة الشعر ذات الطوابق المضفورة أو بارتداء أحذية ذات كعوب حمراء عالية . وهو مقعد مرتفع عريض يتسع لجلوس شخصيْن متجاوريْن وإن لم يشغله عادة سوى شخص واحد ، على حين يرتفع ظهره ارتفاعاً ملحوظاً ، فإذا مظهر العراقة يغمر الكرسي والجالس عليه ، تزيدهما الزخارف الفخمة المحفورة جلالا .

وقد جرت العادة على أن يلحق التطوير والابتكار فن تصنيع الأثاث على مرّ العصور ، فيضطرد ظهور طرز وأنماط جديدة لإرضاء أذواق مَنْ يتطلّعون إلى رفاهية تفوق رفاهية أسلافهم . والثابت أنه لم يحدث قط أن تواكب طرازٌ بعينه مع عصره التاريخي والسياسي والاجتماعي وتواشج ، بمثل ما تواكب وتواشج طراز الروكوكو مع القرن الثامن عشر ، فلم يظهر طراز « الوصاية على لويس الرابع عشر »(٥٦) ـ على سبيل





لوحة ٣٩٧ أ، ب. كرسي قابل للطي.



لوحة ٣٩٨. تخصيص مقاعد الجلوس لأفراد البلاط وفق المراسم الملكية.
صورة مطبوعة بطريقة الحفر.



لوحة ٣٩٩. فوتْي طراز لويس ١٤.

المثال ـ إلا متأخراً قبيل وفاة الملك الشمس ، كما نشأ طراز لويس السادس عشر قبل أوانه في منتصف عهد لويس الخامس عشر . ولقد احتدمت المنافسة بين المعماريين والمثّالين والرسّامين والمزخرفين انصياعاً لرغبات الملوك والنبلاء والطبقة العليا البورجوازية ، بما دفع مُصمّمي الأثاث(٥٧) إلى التنافس على ابتكار طرز جديدة ذوات تنوّعات مختلفة الأشكال والأنماط ، من مقاعد البرچير(٥٨) والمكاتب والأرائك ، والبانكيت Banquette [مقعد طويل الجِلْسة ذو عمق عادي وبلا ظهر] ، والخزائن (أو الصّوانات) البديعة ذوات الضُّلف Sécretaire à abattant ، والخزائن ذوات الأدراج (الكومود Commede) ، والخزائن الأنيقة ذوات الواجهات المحدّبة التي يعلوها عادة مسطّح من الرخام (الباهو Bahu) ، والخزانة « الرُّكنيّة » ذات الضلعيْن على زاوية قائمة ويكون ضلعها المواجه للزاوية مسطّحاً أو منحنياً Encoignure ، والصّوان ذو الأدراج المستند إلى الحائط وقد تعلوه أرفف Chiffonier ، [وعادة ما تكون هذه القطع مطعّمة بالماركتري محلاّة بمشغولات البرونز أو النحاس الزخرفية] ، والكونسول Console وهو رفّ من الرخام محمول عادة على ساعدة أو سواعد مثبّتة بالجدار ، ومناضد الكتابة النسائية الأنيقة « السكرتيرة » Secrétaire أو ما يُطلق عليه أحياناً « البُونيرْ ـ دو ـ جُورْ Bonheur - du - jour » التي يغمر مَرآها الجميل الرهيف النفوس بالبِشْر والبهجة ، أو يأتي بالفأل الحسن لمن تقتنيه أو تتطلّع إليه بحكم اسمها الفرنسي الموحي بالانشراح . هذا فضلاً عن الكراسي الخفيفة والمناضد الصغيرة التي يمكن نقلها وتحريكها بسهولة لتيسير التقارب بين الجالسين ، ومن ثم إضفاء جو حميمي يضمُّهم ويلمّ شملهم ، وهكذا تنوّعت أنماط قطع الأثاث لوفق الاستخدام المتنوّع الأغراض الذي تفرضه سلوكيات المجتمع . وقد قام المصمّمون الفرنسيون العباقرة ـ الذين هم في الوقت نفسه نجّارو الأثاث ـ أمثال كريسّان Cressent ، وميجون Migeon ، ودوبوا Dubois ، وبينو Pineau ، وبول Boule ، وليوتو Lieutaud ، ولاتز Latz ، وكارلان Carlin ، وجوبير Joubert ، وفوليه Foullet ، ومونتينْي Montigny ، وديستير Dester ، وليلو Leleu ، وتُووار Tuart وغيرهم ، بابتكار العديد من أشكال قطع الأثاث التي تمثّل طرازاً فرنسياً قُحّاً مالبث أن شاع في كافة أنحاء العالم ، فضلاً عمّن وفد إلى فرنسا من مصمّمي ونجّاري ومنفّذي صناعة الأثاث الأجانب ـ كما أسلفت ـ الذين شاركوا في ابتداع تصميمات جذّابة لـ« طراز المحار والصّدف » Rocaille بديعة التنسيق مثيرة للخيال جديرة بالإعجاب ، وهو الاسم الذي أطلق على أنماط معينة من طراز الروكوكو في منتصف القرن الثامن عشر ، يأتي في طليعتهم أوپينور الهولندي Oppenortd وڤانريسامبورج الهولندي Vanrisamburgh ، وأوبن الألماني Oeben ، وريزنير الألماني Riesener ، وبوماور الألماني Baumauer ، وڤيزڤيلر الألماني Weiseweiler ، وميسونييه الإيطالي Meissonnier ، وكوتشي الإيطالي Cucci ، وغيرهم (لوحات من ٤٠٠ إلى ٤٣١) .

ولقد بعث طراز « المحار والصّدف » العصري الحياة في أنماط من الأثاث لم يسبق لعين أن رأت . ولاغرو فلم يكفّ ملوك فرنسا عن حثّ المصمّمين وتحريضهم على ابتكار أنماط جديدة باذخة من الأثاث يزيّنون بها أركان قصورهم أو يهبونها لأفراد الطبقة العليا في فرنسا



بول: ساعة دقـّاقة.

لوحة ٤٠٤ . شارل كريسان Charles Cressent (١٦٨٥ ـ ١٧٦٨) : ساعة دقـّاقة ذات بندول. من الخشب الأملس المصقول المطعّم Bois satiné مزيّنة بزخارف برونزية مذهّبة تمثّل الرياح وأجنحة التنّين، ويعلو قمّتها تجسيد للزمن المجنّح. المجموعة الملكية البريطانية.

لوحة ٤٠٥ . ساعة دقاقة ذات بندول على شكل مسلة من اللازورد من عهد لويس ١٥ ، تكسوها زخارف رمزية من البرونز المذهّب تمثّل الإلهة سيريس وأحد ولدان الحب.

لوحة ٤٠٦ . لاتز Jean-Pierre Latz (١٦٩١ ـ ١٧٥٤) : ساعة دقـّاقة، هيكلها من النحاس المشغول المرصّع بزخارف الأصداف وعظام القرون الملونة. شارلتنبورج.

لوحة ٤٠٠ «ص٣٨٤». دومينيك كوتشي Dominique Cucci (١٦٤٠ ـ ١٧٠٥) : خزانة ضخمة من خشب الآبنوس المحفور، مزيّنة بلوحات فسيفسائية الطابع Pietra-dura ، ومطعّمة بأحجار شبه كريمة وبخيوط القصب، ومحلاّة بزخارف البرونز المذهّب وتماثيل الكارياتيد الحاملة. صنعت خصيصا للويس ١٤ الذى استقدم هذا الفنان من فلورنسا للنهوض بالفنون الزخرفية فى فرنسا. مجموعة دوق نورثمبرلاند. قصر آلنويك.



لوحة ٤٠٦



لوحة ٤٠٥



لوحة ٤٠٤



لوحة ٤٠٠



لوحة ٤٠١ . أندريه شارل بُولْ André-Charles Boulé (١٦٤٢ ـ ١٧٣٢): مكتب طراز لويس ١٤ مطعَم بالماركتري وتغشَيه زخارف برونزية مذهَبة. وتلفتنا إضافة رجلَيْن كمسند لسؤاس المكتب من أسفل. قصر ڤو ـ لوڤيكونت.

لوحة ٤٠٢ أ. بول: مكتب يرتكز على ثمانية أرجل تغشّيه ألواح زخارف الماركتري. واللافت للنظر طلاء الأُطر المحيطة بمكوّنات المكتب فضلاً عن الأرجل باللون الأخضر الذى شكّل منظومة لونية غاية فى الجمال. (١٦٩٠).

لوحة ٤٠٢ ب. بول: لوحة ماركتري تكسو سطح المكتب فى اللوحة السابقة.

لوحة ٤٠٢ ج. بول: أحد زخارف لوحة الماركتري التي تكسو سطح المكتب فى اللوحة السابقة.









لوحة ٤٠٣ . چيل چوبير Jilles Joubert (١٦٨٩ ـ ١٧٧٥): مكتب طراز لويس ١٥ مطلي بالبرنيق الفرنسي الأحمر علي غرار الك الصيني، وتكسوه الزخارف البرونزية المذهّبة، وتكتسي قرصة المكتب بالجلد. صنع خصيصاً عام ١٧٥٩ للملك لويس ١٥ . متحف المتروپوليتان.



لوحة ٤٠٧ . أندريه شارل بول André-Charles Boule (١٦٤٢ ـ ١٧٣٢) : كومود Commode . خزانة لغرفة النوم طراز لويس ١٤ من قصر الجران تريانون (١٧٠٨) . متحف ڤرساي . ويلفت أنظارنا انتهاء أطراف نهاية الأرجل بأربعة مخروطات حلزونية خلف الأرجل الأساسية المحفورة على هيئة حوافر حيوان برونزية . وللخزانة درجان مشغولان بالزخارف النحاسية الملبّسة فى مسطح الأدراج ، وكذلك الأجزاء غير المكسوّة بالبرونز من الكومود . وينتهى أعلى الجانبين بتمثال لفتاة مجنّحة .



لوحة ٤٠٩ . كريسان : كومود مزيّن بزخارف برونزية لولْدان الحب يعزفون على آلات موسيقية ، وبسعفات النخيل وغصون اللبلاب المتمدّد وأكاليل الزهور والورود ، كان يقتنيه شارل ألبرت أمير باڤاريا حواليْ عام ١٧٣٠ . طراز لويس ١٥ . وكان الكومود يستخدم فى مبدء الأمر فى غرف النوم لحفظ الثياب ، ثم استخدم فيما بعد فى غيرها من الغرف دون تحديد لوظيفته . ويحمل جانبا الكومود تكويناً زخرفياً من البرونز موضوعه أدوات الموسيقى والصّيد . متحف قصر الريزيدنس . ميونخ .



لوحة ٤٠٨. شارل كريسّان Charles Cressent (١٦٨٥ – ١٧٦٨): صوان Armoire من خشب الأرجوان الملوكي Kingwood ، مزيّن بزخارف برونزية تمثّل موضوعيْ النحت والتصوير (١٧٥٠). متحف اللوفر.



لوحة ٤١٢. فرنسوا ليوتو François Lieutaud (١٧٠٠– ١٧٤٨): كومود طراز لويس ١٥. صوان ذو أدراج يغشّي سطحه خشب الأرجوان الملوكي ذو التموّجات الكثيفة البديعة، وتزيّنه زخارف برونزية مذهّبة.



لوحة ٤١١ أ. جان باتيست تُووار Jean-Baptiste Tuart (١٧٠٠ ـ ١٧٦٧): خزانة ذات أدراج Armoire-Chiffonier تعلو بعضها البعض، مزيّنة بلوحة مصوَّرة فوق أرضية من خشب الجميز Sycamore. من تصوير الفنان چان ـ لوي پريڤو. معرض چيزموندي. باريس.

لوحة ٤١١ ب. چان باتيست تُووار والمصوِّر چان ـ لوي پريڤو. تفصيل الواجهة المصوَّرة من اللوحة السابقة.



لوحة ٤١٠ . كريسان: تفصيل لإحدى الزخارف البرونزية المذهَبة فوق كومود من خشب الأرجوان الملوكي Kingwood . وجه نساني داخل إطار محفور من زخارف المحار والصَدف وأوراق الشجر وفق طراز الروكوكو (١٧٤٠ ـ ١٧٤٥) مجموعة والاس بلندن.



لوحة ٤١٣ . برنارد ڤانريسا مبورج
Bernard Vanrisamburgh
(١٧٣٨ ـ ١٨٠٠)
أعظم نجّاري الأثاث في عهد
لويس ١٥ : كومود مطلي باللّك
الياباني له درجان، وقد رسم عليه
مشهد ياباني. تغشّي الزخارف
البرونزية المذهّبة الواجهة وأركان
الأرجل ونهاياتها. المجموعة
الملكيةالبريطانية.



لوحة ٤١٤ . ڤانريسا مبورج :
كومود من الخشب الأملس
المصقول، مطعَم بزخارف الماركتري
من خشب الأرجوان الملوكي على
هيئة رسوم أشجار، ومغطى بزخارف
برونزية مفرَغة تكسو مساحة كبيرة
من سطح الواجهة، ومن بينها
تشكيل يمثّل ثعلبيْن ينقضّان على
غزال. وتنتهي الواجهة من أسفل
بنصف دائرة. ويعلو الكومود مسطح
من الرخام الأزرق المجزّع بالبنّي
والأبيض. متحف پول جيتي. ماليبو.
كاليفورنيا.

لوحة ٤١٥ . ڤانريسا مبورج: مكتب نسائي لغرفة النوم Sécretaire. مطلي بالبرنيق الأزرق على غرار اللك الياباني مرسوم عليه مناظر يابانية. باريس

لوحة ٤١٨ . جان فرانسوا أوبن Jean-François Oeben (١٧٢٠ ـ ١٨٠٠): منضدة زينة متحرّكة فوق عجلات طراز لويس ١٥ (١٧٧٥) مطعّمة بزخارف الزهور فوق أرضية من خشب الجميز. ويتحرك القرص العلوي أفقياً إلي الخلف لكي تطلّ منه مرآة داخل إطار خشبي للتزيّن. ويحيط بالقرص إطار نحاسى مُحلّى. وتغشّي زخارف الماركتري السطح العلوي للمنضدة بموضوعات الورود والأصداف والطيور.

لوحة ٤١٩ . مارتن كارلان Martin Carlin: جيرودون Guéridon [منضدة صغيرة منخفضة مستديرة]، ترتكز فوق ثلاثة أرجل منحنية إلي الخارج. طراز لويس ١٥ (١٧٧٠ ـ ١٧٧٥).

لوحة ٤٢٠ . مارتن كارلان «بونير دو چور» طراز لويس ١٥ (١٧٦٦) مطلي باللك الأسود ومزيّن بزخارف البرونز المشغول وسبعة عشر لوح بمقاسات مختلفة من پورسلين مصنع سيڤر المشكّل من العجينة الرقيقة الهشّة tendre والمرسوم عليها باقات الزهور الملوّنة. وقد ثُبّتت وحدة الأدراج الثلاثة العلوية فوق جسم البونير دو چور بمسامير حلزونية، وجُهّز الدُّرج الذى يشكّل إفريز السكرتيرة بسطح للكتابة يكشف بعد رفعه للخلف عن حيّز للتخزين، وآخر فى اليمين لحفظ أدوات الكتابة. وهذه القطعة واحدة من عشر قطع مماثلة صنعها الفنان الفرنسي الألماني المولد بباريس فى عام ١٧٦٠ كما يُستدل من التواريخ المثبتة فوق ألواح اليورسلين. وتلفتنا رشاقة الأرجل الأربعة التى تُحمّلها الوحدة الزخرفية المشغولة بالبرونز.

لوحة ٤٢١ . آدم ڤيزڤيلر Adam Weisweiler (١٧٤٤ ـ ١٨٢٠) (وفد من منطقة حوض الراين المتاخمة للحدود الهولندية البلچيكية): بونير دو چور (بهجة الحياة). طراز لويس ١٦ ـ الأرجل من البرونز المذهّب على هيئة أعمدة صبايا الكارياتيد يحملن سلأت الزهور فوق رؤوسهن. وكان «السؤاس» المتشابك أحد سمات الفنان ڤيزڤيلر المتميّزة، وقد اعتلت منتصفه سلّة من البرونز المشغول المذهّب. ولهذه السكرتيرة سطح مائل للمطالعة قابل للضبط، عبارة عن لوح مطلي باللك عليه مشهد ياباني. صنع ڤيزڤيلر عدّة قطع من هذا النموذج لقصر سان كلو الذى اشتراه لويس ١٦ من دوق دورليان عام ١٧٨٥. وقد أودعت هذه القطعة جناح ماري أنطوانيت الخاص، وكانت بوصفها إبنة إمبراطورة النمسا ماريا تيريزا تؤثر الفنانين ذوي الأصول الألمانية مثل ريزنير وڤيزڤيلر الذى وصل إلي باريس مع اعتلاء لويس ١٦ عرش فرنسا، وغدا من أعظم صانعي الأثاث للقصر الملكي. وتعزى زخارف البرونز المذهّبة فى هذه القطعة إلى پيير جوتيير Gouthière أشهر صانعي البرونز فى عصره.

لوحة ٤٢٤ . بوماور: خزانة ركنية Encoignure (١٧٧٠). طراز لويس ١٦. ويلفتنا غشاء الشرائط الأفقية من الخشب الأملس المصقول، والأكتاف الزخرفية العمودية المحدّدة على الجانبين، تحمَل أطرافها العليا والسفلى وريدات برونزيّة مذهّبة، وكذا إفريز الزخارف الإغريقية البرونزية العلوي.



لوحة ٤١٥



لوحة ٤١٨


لوحة ٤٢٤


لوحة ٤٢٠


لوحة ٤٢١


لوحة ٤١٩



لوحة ٤١٦. بوشيه: پورتريه مدام ده پومپادور (١٧٥٦): ونرى إلى يسار فراشها منضدة صغيرة **Guéridon** يسهل نقلها من تصميم ڤانريسا مبورج. وأرجلها منحنية برشاقة ملحوظة وتزيّنها زخارف بسيطة من البرونز. والمنضدة مكسوّة بقشرة من خشب الورد الپاليساندر. پيناكوتيكا آلت. ميونخ



لوحة ٤١٧. ڤانريسا مبورج: كومود مرصّع بتسعين لويحة من پورسلين مصنع سيڤر، كان يقتنيه أمير كونديه (١٧٥٨).





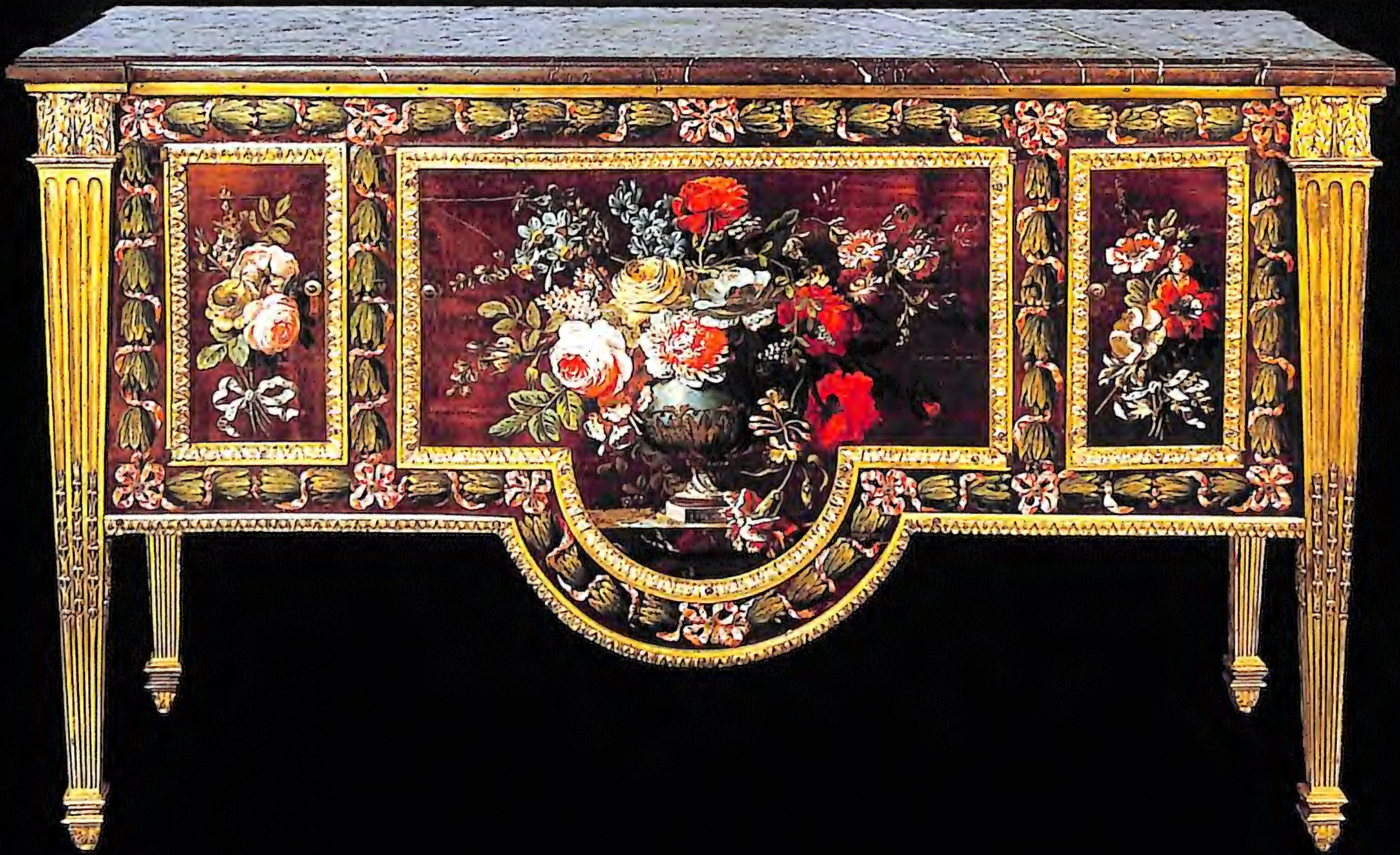


لوحة ٤٢٢. آدم ڤيزڤيلر سكرتيرة [أو مكتب نسائي] مرتفعة صُنعت خصّيصاً لمكتب الملك لويس ١٦ بقصر ڤرساي (١٧٨٤). تغشّي واجهتها وجوانبها لوحات المناظر الطبيعية اليابانية المرسومة باللّك الياباني. وتتميّز بثراء التركيبات البرونزية المشغولة المذهّبة لاسيما تمثالا الكارياتيد فوق ركنيْ الواجهة، وإفريز مشغولات الأرابيسك البرونزية العلوي، ويجمع الأرجل الأربعة سُؤاس في هيئة تشكيلات مفرّغة.

لوحة ٤٢٥. پيير أنطوان فُوليه **Pierre-Antoine Foullet** (١٧٣٢ – ١٧٧٥) خزانة رُكنيّة **Encoignure** ذات ضلفة واحدة، مكسوّة بقشرة خشب الورد ومغشّاة بالبرونز المشغول، وتستند على رجليْن مربّعيْ القطاع، ويعلو الضّلفة درج.







لوحة ٤٢٧. بوماور: كومود طراز لويس ١٦ من خشب شجر الجميز، زيّنت واجهته بأكاليل الزهور وباقات الورد التي رسمها الفنان بريڤو (١٧٧٠) داخل إطارات مستقيمة تتخللها شرائط من فروع زهور الزنبق. ويرتكز الكومود على أربعة أرجل مسلوبة مذهّبة تغطي أسطحها الأخاديد الغائرة.

لوحة ٤٢٦. جودفروا ديستير Godfroy Dester: كومود يمكن أن يصطفّ فوقه أدوات الزينة من عطور ومستحضرات التجميل Toilette commode تغشّي واجهته لويْحات من البورسلين باريسية الصُّنع ذوات زخارف نباتية وزهور، كما ينتهي بأرجل دائرية مسلوبة ملبّس بها سنابل حول محيطها، وترتكز على كعوب من البرونز المشغول.



لوحة ٤٢٣. ريزنير: كومود. يُعدّ أروع قطعة أثاث صنعها هذا الفنان لماري أنطوانيت التي عُرف عنها ولعها باقتناء لوحات اللّك الياباني في غرفة مكتبها بقصر ڤرساي. وتلفتنا نوعية التركيبات البرونزية الرفيعة الذوق ورقتّها البالغة لكأنها الجواهر ترصّع الأثاث. ويرتكز الكومود على أربعة أرجل مكسوّة بالبرونز على هيئة كأس وردة. طراز لويس ١٦. متحف المتروپوليتان



لوحة ٤٢٩. چوزيف بوماور **Joseph Baumhauer** : كومود مطلي باللّك الياباني مرسوم عليه مناظر طبيعية يابانية، ومزيّن بزخارف البرونز المذهّب. ويعدّ هذا الكومود إرهاصة بمرحلة الكلاسيكية المحدثة المبكرة، وكان يقتنيه المركيز ده مارينْيي أحد رعاة الكلاسيكية المحدثة. وقد بيع هذا الكومود سنة ١٧٦٦ بمبلغ ٤٠٠٠ ليرة.



لوحة ٤٢٨. سيمون أوبن **Simon Oeben** (١٧٢٥ - ١٧٨٦). مكتب طراز لويس ١٦ مطعّم بزخارف الماركتري، تغشّيه الزخارف البرونزية المذهبّة. وتعلو طرف المكتب «ورّاقة» **Cartonier** لحفظ الأوراق والبطاقات ذات أرفف أفقية [وقد تكون في غير هذا المكتب رأسية، كما قد تجهّز بضُلف]. ويعلو الورّاقة تكوين ينتهي بساعة دقّـاقة. قصر شانتيي. متحف كونديه.



لوحة ٤٣٠. مارتن
كارلان. كومود مزيّن بتكوينات
من الزخارف الفسيفسائية الطابع
Pietra-Dura المطعّمة بأحجار
شبه كريمة كاليشب واللازورد
والعقيق (١٧٧٥). المجموعة
الملكية البريطانية.



لوحة ٤٣١. ڤيليب كلود مونتيني Philippe-Claude Montigny (١٧٣٤ - ١٨٠٠) خزانة [بسكرتيرة] ذات ضلفة كبيرة مستطيلة Sécretaire à abattant تُجمّل واجهتها لوحة زخرفية من تلبيس النحاس والمعادن الأخرى فوق أرضية من خشب الآبنوس داخل إطار من الطراز الكلاسيكي المحدث يتجلّى فى الأفاريز الزخرفية والوريدات المستديرة والمستطيلة، ورصيعة الشمس البرونزية المذهّبة تطلّ منها رأس أپوللو، فضلاً عن الكتفيّن الزخرفيْين على جانبيها اللذين ينتهيان من أسفل بثلاث سنابل فوق كل أخدود. متحف پول جيتي. ماليبو. كاليفورنيا.

أو بلاطات غيرهم من ملوك أوربا ، حتي باتت هناك أنماط من الأثاث لا تستخدم إلاّ شتاءً وأخري لا تُستخدم إلاّ صيفاً ، بعد أن غدا اختيار هذه الطبقة لأثاثها قائماً على التدقيق الشديد النابع من الدراية الشاملة لأفرادها بأصول هذا الفن .

وصناعة الأثاث عمل فني ينهض به فريق متكامل ، يشارك فيه الصُّناع الحرفيّون على اختلاف تخصّصاتهم . فيبدأ النجّار Menuisier بإعداد الهيكل الخشبي لقطعة الأثاث ، يليه نجّار الأثاث ébiniste [وهو ما نطلق عليه في مصر النجّار الأفرنجي] الذي إليه ضبط عناصر قطعة الأثاث والقيام بتركيبها وتعشيقها . ثم يتدخل الخرّاط Sculpteur بعد ذلك مباشرة لحفر الصيغ الزخرفية التي يُبدعها خيال المزخرف L'ornemaniste كالزهور المحوّرة وصيغ المحار والأصداف لمقعد من طراز لويس الخامس (لوحة ٤٣٢ أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ، ز ، ح ، ط ، ك ، ل) أو كالزخارف الإغريقية لمقعد أو إطار من طراز لويس السادس عشر (لوحة ٤٣٣ أ ، ب) ، وما أكثر ما كانت الزخارف هذه تعدّ خصيصاً لتتآلف وتتّسق مع زخارف المكان الذي سيستقر فيه الأثاث . وقد يتطلب الأمر أحياناً الاستعانة بإخصائي تشكيل البرونز Le bronzier ، والمرصّع المذهّب Le Cisleur - doreur لإضفاء المزيد من الروعة والأناقة على قطع الأثاث . يليهم النقّاش Le Peintre والمنجّد Le tapissier لإخراجها في شكلها النهائي . وعلى هذا النحو ظهر طراز لويس الخامس عشر ، وطراز لويس السادس عشر وغيرهما من الطرز المحاكية لهما في إنجلترا وألمانيا وإيطاليا والسويد وهولندا وروسيا .



لوحة ٤٣٢ ب. نموذج من زخارف الروكوكو التي تتوسّط الإطار الخشبي الأمامي لجلْسة مقعد طراز لويس ١٥ .



لوحة ٤٣٢أ. نموذج من زخارف الروكوكو فوق القائم الواصل بين مسند الذراع والإطار الخشبى أدنى جلْسة مقعد طراز لويس ١٥ .

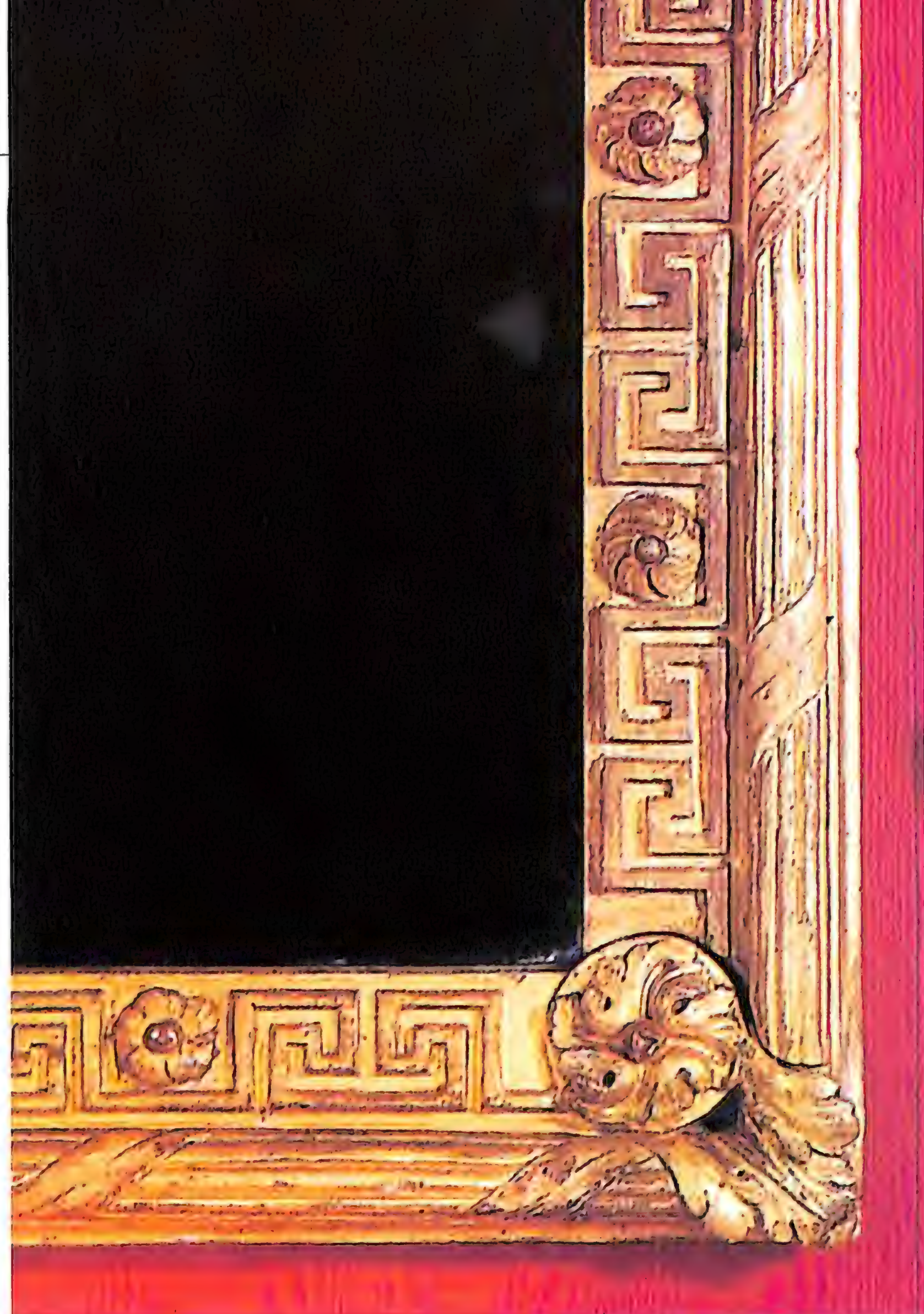


لوحة ٤٣٢ ج. نموذج من زخارف الروكوكو فوق قمة مسند ظهر مقعد طراز لويس ١٥ .









لوحة ٤٣٢ د، هـ، و، ز، ح، ط نماذج متنوعة من زخارف الروكوكو فوق القوائم الواصلة بين مساند الأذرع الأُطر الخشبية أدنى جِلْسات المقاعد من طراز لويس ١٥ .

لوحة ٤٣٣أ. جانب من إطار للصور معلق على الحائط من تصميم إرتو (١٧٧١) لقصر «شاتو ده لاتور» بنورمانديا. زخارف إغريقية طراز لويس ١٦ .

لوحة ٤٣٣ب. نموذج للزخارف المحفورة على مقعد طراز لويس ١٦ : قائم مسند الذراع على شكل «قرن الرخاء» [كورنوكبيا] الكلاسيكي، وترتكز قاعدته علي مكعب يربط بينه وبين رجل المقعد، وتغشّي إطار الجِلسة الخشبي زخارف المياندر الحلزونية الإغريقية الطراز.

طراز عهد الوصاية

اختفى طراز لويس الرابع عشر في السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر قبل ظهور طراز الوصاية Régence (لوحة ٤٣٤ ، ٤٣٥) ، فعلى حين كان الملك الشمس يقضي سنيه الأخيرة ضائقاً محزوناً مضي الفنانون والحرفيون يعملون لحساب النبلاء والأشراف مثل دوق شارتر ودوق أورليان ، أو لحساب رجال المال أمثال كروزا أو لحساب نجوم الطبقة العليا مثل روهان سوبيس الذين لم ترق مواهبهم وأذواقهم إلى مرتبة مليكهم قط . ويمكن للمرء أن يميّز من أوّل وهلة طراز الوصاية عن طراز لويس الخامس عشر من ملاحظة غزارة انحناءات خطوط مقاعد الطراز الأخير ، لاسيما أرجله ذوات الخطوط المتحوّية على شكل حرف S والمسمّاة قوائم الظباء [أو سيقان الغزلان أو العنزات] التي تنتهي أطرافها الدنيا بأظلاف .

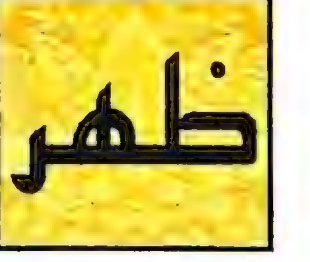


لوحة ٤٣٤. لوي كريسُّون **Louis mCresson**: مقعد وثير «فوتيْ» طراز الوصاية **Régence** (١٧٤٠). من خشب الجوز المصقول. ويعدّ هذا المقعد الوثير نموذجاً لأسلوب كريسُّون في الحفر البديع ولطراز الوصاية، حيث تجمّل زخارف الأصداف والمحار الحلزونية الشكل أعلى مسند الظهر وصدر شريط جِلْسة المقعد.



لوحة ٤٣٥. لوي كريسُّون: فوتيْ طراز الوصاية «ريچانس». وتلفتنا كعوب الأرجل على شكل اللفائف المتجهة إلى الداخل، وكذا المكعّب الرهيف الذي يرتكز عليه قائم مسند الذَراع الموشّي بغطاء الدنتلاَ (١٧٣٠ - ١٧٤٠).

طراز لويس الخامس عشر
[طراز المحارة والأصداف]



ظهر طراز المحارة والأصداف Coquille et Rocaille في عام ١٧٣٠ على أيدي الفنانين بينو وأوبينور وسلوطز وميسونييه ومعاصريهم ومَنْ تلاهم مِنْ مصمّمي وتجّاري الأثاث الموهوبين أمثال : چان بوكو Jean Boucault ، وكينيبير فوليو Foliot ، ولوي كريسون Cresson ، وچان باتيست كريسون ، وچوردان Gourdin ، وبلانشار Blanchar ، وتيّار Tilliard ، وچاكوب Jacob ، ونيكولا إرتو Heurtot ، وديلانوا Delanois ، ومنييه Meunier وغيرهم . وأُطلق على هذا الطراز آنذاك اسم « طراز الذوق الشائع » « Le goût du jour » إلى أن أُطلق عليه فيما بعد اسم « الطراز العصري Le genre moderne » ، بوصفه نقيض « النمط الكلاسيكي القديم Le genre Antique » . وفي النهاية أُطلق عليه خلال فترة اضمحلاله اسم « النمط الجذّاب Pittoresque » ، وكان بينو أحد روّاده .

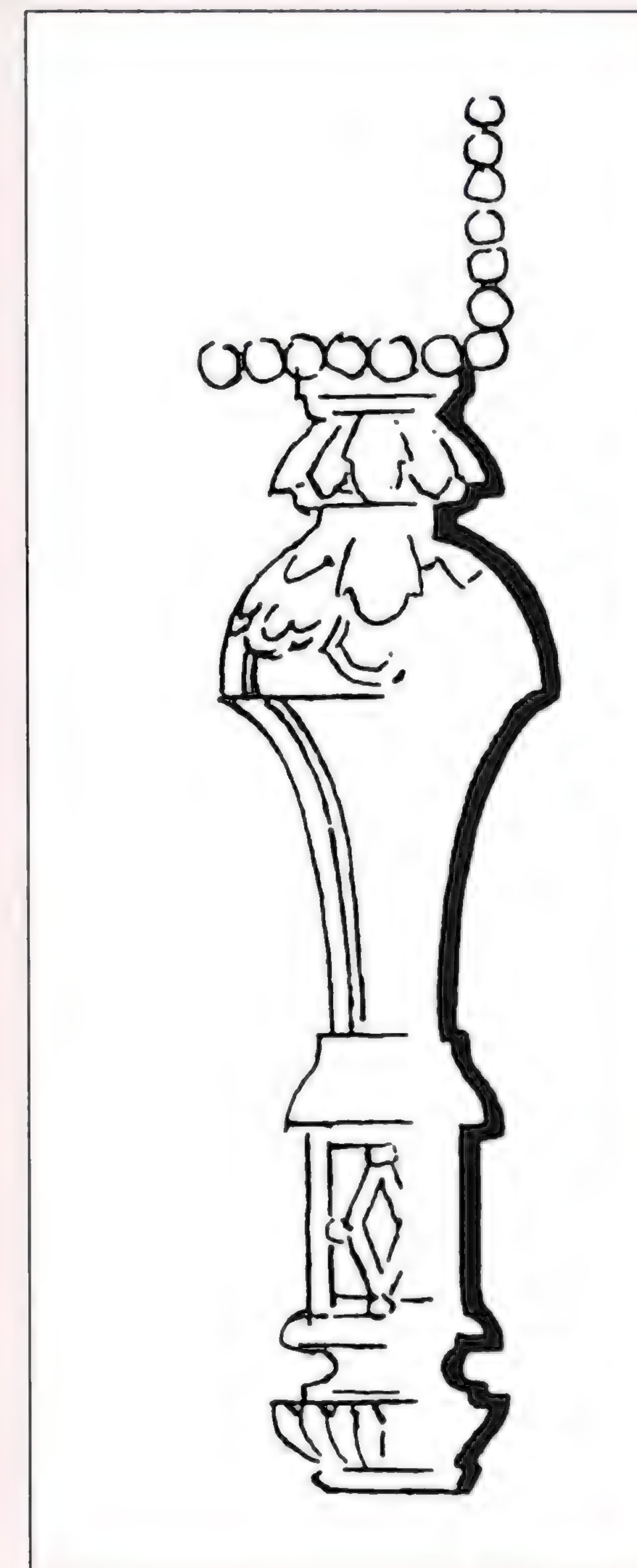
وجاء طراز لويس الخامس عشر أو طراز المحارة والصَّدف استجابة للتغيّر الذي طرأ على السلوك الاجتماعي وقتذاك ، فإذا هو يتحوّل من مناخ الجلال الشامخ والأبهّة السالفة إلى مناخ مُشْبع بالطراوة والأناقة والرقّة والليونة ، إلى أن أمست الغاية المنشودة هي الأثاث العملي الذي يسهل استخدامه ويوفّر الراحة للجالسين ويتفق ومتطلّبات الظروف الاجتماعية السائدة ، فإذا خيال أساطين تجارة الأثاث يتمخّض عن ظهور أنماط من الأثاث صالحة لشتّى أنواع الاستخدام ، وإذا « الأريكة » Canapé التقليدية تأخذ تارة شكل الجندول أو السلّة Corbeille أو يكون لها مسندان جانبيّان يرتفق عليهما الذّراعان ، أو تُصمّم خصيصاً بهدف المناجاة Tête à Tête ، أو للإسرار والإفصاح الهامس Confident حتي كاد يكون لكل وِضْعة جلوس نمطها الخاص .

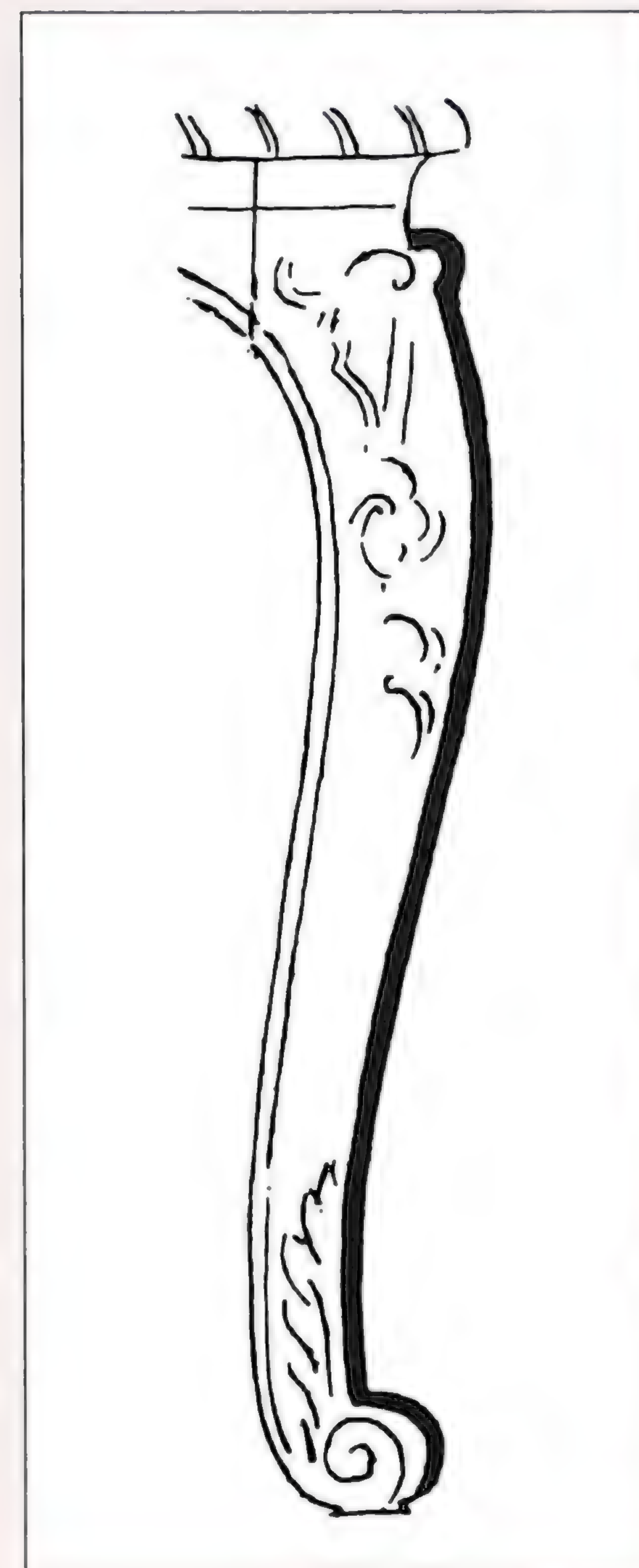
واستخدمت الأرائك لأول مرة في غرف الاستقبال الحميميّة الملحقة بمخادع النوم Les Boudoirs متّخذة أسماء متعدّدة مثل الأريكة « التركواز(أي التركية) Turquoise » و« الدوشيس (الدوقة) Duchesse » و« الشيزلونغ Chaise longue »[٥٩] و« أريكة السَّهر Veiuelleuse » . وإذا السيدات يندفعن بلا حرج - على نحو ما وصفهن ڤولتير - للاسترخاء مضطجعات فوق الأرائك والمقاعد الطويلة الممتدة [الشيزلونغ] .

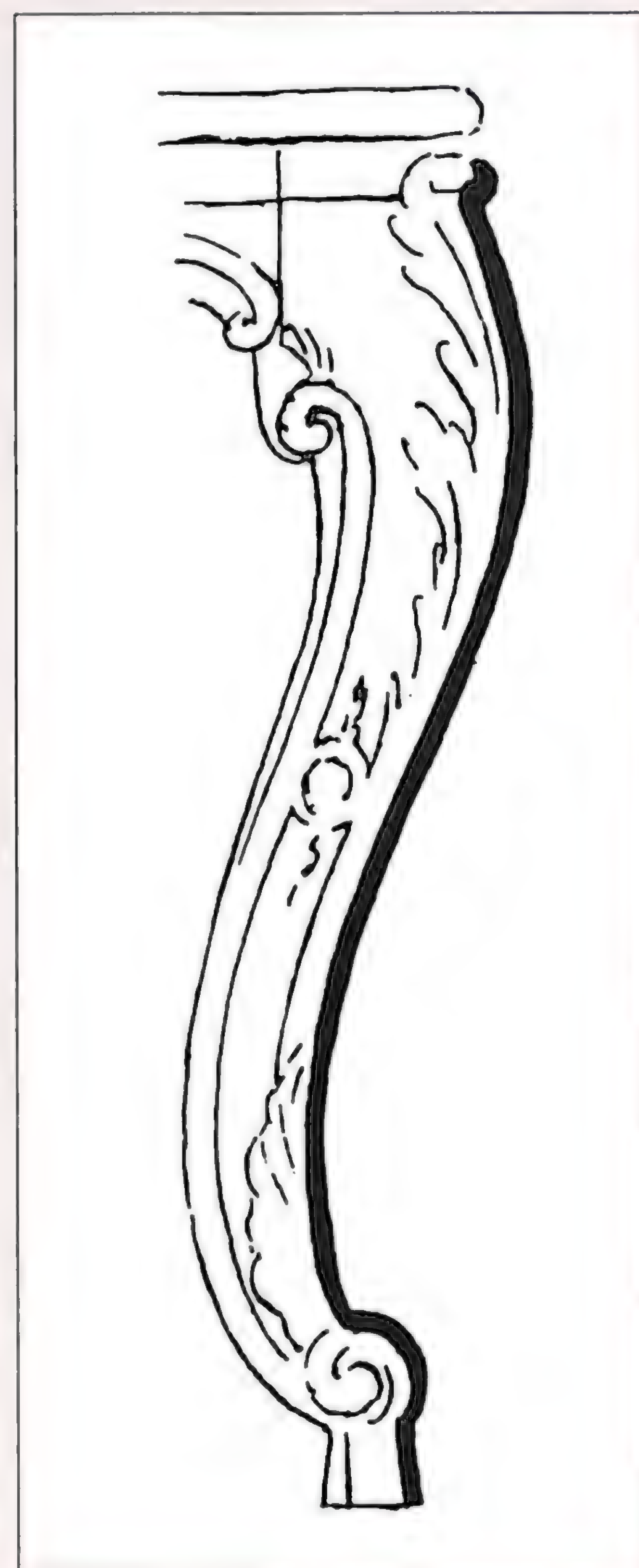
وقد تميّزت الأشكال الجديدة لتلك المقاعد المريحة بالمنحنيات والمنحنيات العكسية المأثورة عن طراز لويس الخامس عشر والتي ازداد تقوّسها عن المألوف ، فأخذت أرجل الأثاث من أرائك ومقاعد وموائد وصوانات وخزانات وكومودات ومكاتب إلى غير ذلك شكل أقواس منفرجة شيئاً ما ، أو شكل منحن شبيه بحرف C يستطرد امتداده في منحنى عكسي ليشكّل حرف S (لوحة ٤٣٦) . وانطلق المزخرفون وراء المزيد من التأنق وإبراز التفاصيل الدقيقة لإرضاء عملائهم ، فإذا ألوان الأثاث تغدو هي الأخرى شديدة التنوّع مع استخدام خشب الأمارانت الأرجواني وخشب الپاليساندر وخشب الورد إلى غير ذلك من أنواع أخشاب التطعيم والتلبيس التي تخلّف انطباعات لونية متنوّعة جذّابة[٦٠] ، كما شاعت أخشاب التجليد Placage المغشّاة بالصيغ الزخرفية النباتية والهندسية والموسيقية . وفي الوقت نفسه لم يفقد الطلاء بالّلك[٦١] زهوه وحيويته والإقبال عليه ، إلى أن استرجع الطلاء « بالبرنيق » Vernis حظوته من جديد بعد أن كان قد فقدها بعض الوقت ، فمضى يغشّي أخشاب المقاعد والأرائك وقطع الأثاث بألوانه الرقيقة المتناغمة والمتآلفة مع مفروشات الكسوة (لوحات من ٤٣٧ إلى ٤٩١) .

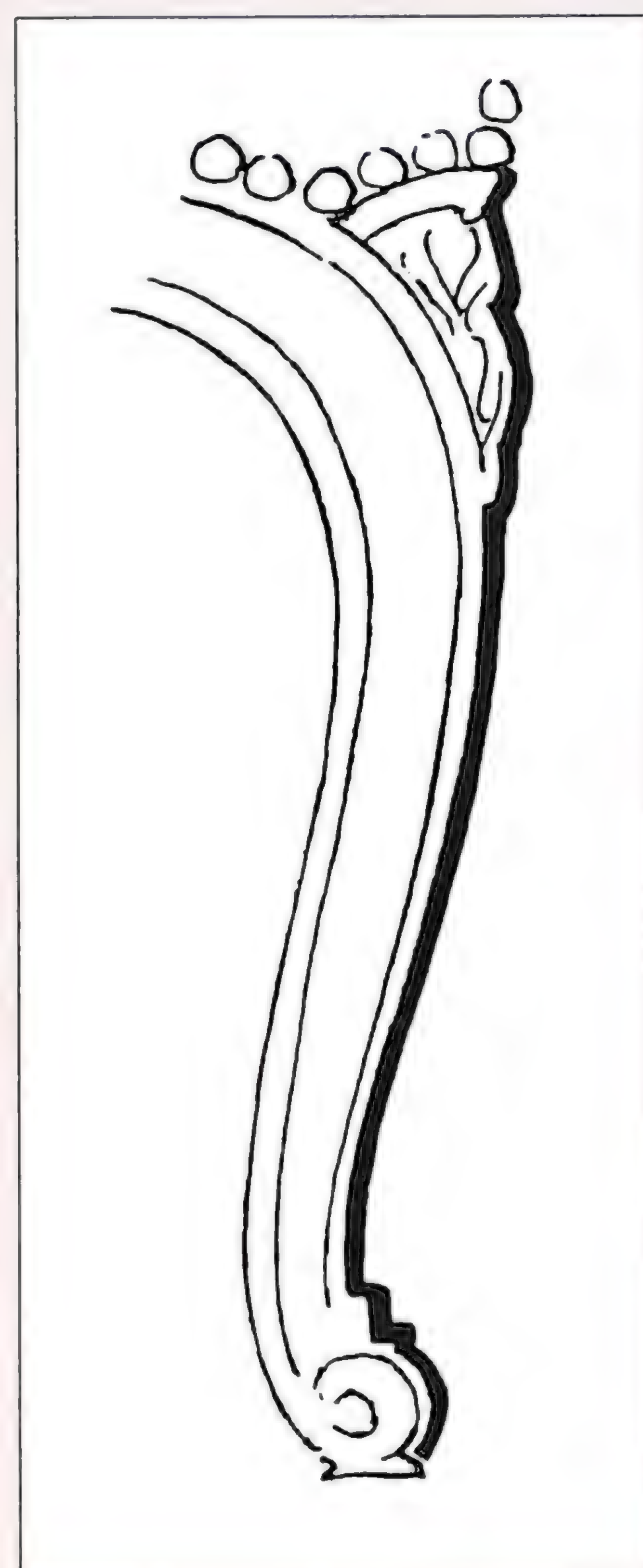
كذلك غدت الأرائك والبرچيرات والمقاعد وثيرة مريحة تُغري الحاضرين بالمسارعة إلى الاسترخاء في أحضانها ، فإذا البرچير - الذي ظهر أول ما ظهر في عهد الوصاية - تستأثر به الأركان التي توفّر الألفة الحميمية في الغرف والقاعات حتي يكاد يشقّ على الجالس عليها التخلّي عنها ومغادرتها ، على حين تراجعت قوائم مساند أذرع المقاعد الأصغر حجماً إلى الوراء في عام ١٧٢٥ للحيلولة دون تجعّد الفساتين ذات الخصر الدقيق التي يتسع قطرها تدريجياً حتى القدمين ، والتي شاع طرازها وقتذاك (وذلك بارتداء بطانة خيزرانية على شكل سلّة مقلوبة) . ولم يعد الكومود Commode والباهو Bahut مجرّد خزانة بل تكويناً فنياً آسراً متناغماً مع خطوط قطع الأثاث المجاورة له ، أو هو عمارة مصغّرة داخل الدور تَستوحَي عناصرها وأبعادها من أشكال المباني الصَّرحية الشهيرة بما يتيح لها البقاء والاستمرار مهما تغيّرت الأذواق وأنماط الأثاث ، فإذا جزؤه الأوسط ينتفخ وإذا قوائمه تتقوّس تقوّساً خفيفاً وتنتهي أطرافها بأظلاف أنيقة ، وإذا التطعيم بأخشاب « الماركتري » يُطالع الأنظار بباقات الزهور المتنوّعة فوق سطح قطعة الأثاث .

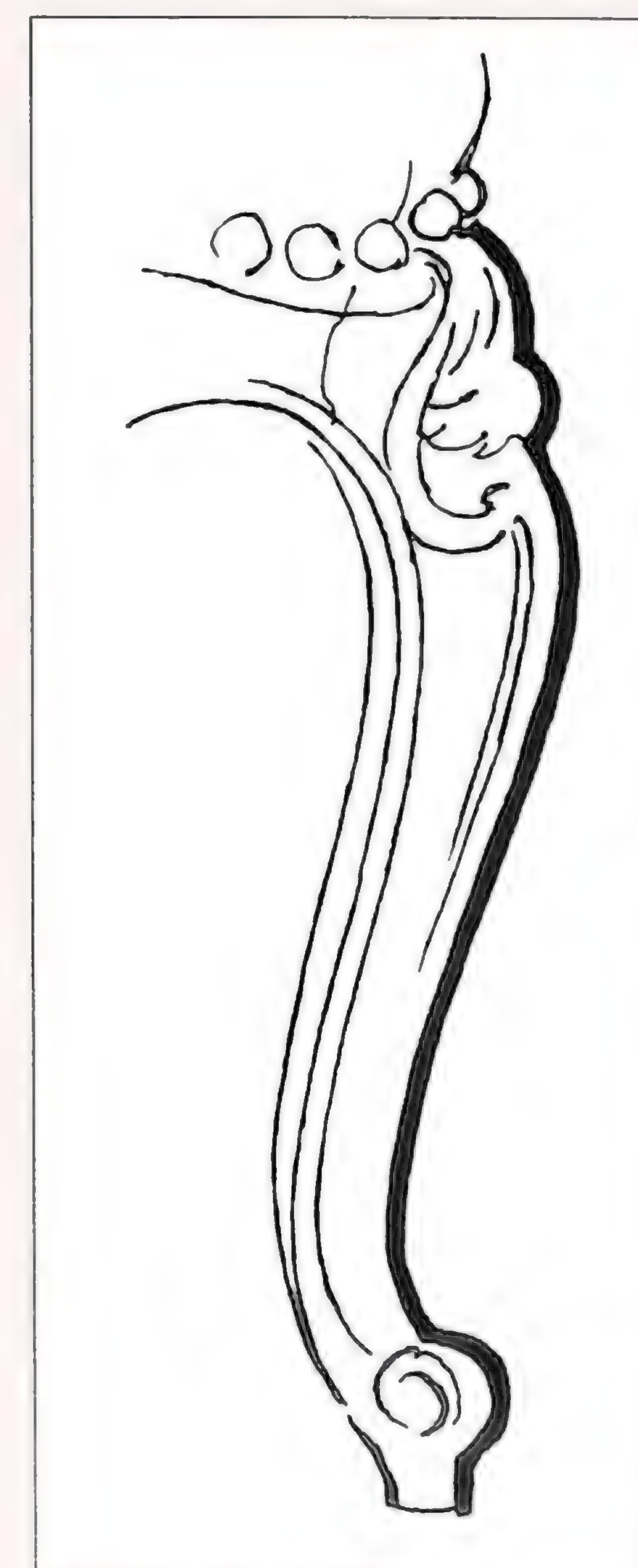
وقد تخلّى القرن الثامن عشر عن ذوق الأبّهة والخيلاء الذي التزم به القرن السابق ، فإذا حجم المقاعد يتضاءل لمجاراة « المقياس الإنساني » بعد أن غدا الهدف منها توفير الراحة للنخبة المغرمة بمتع الحياة وأناقة المظهر . ومع وفاة لويس الرابع عشر انتهى عهد مراسم الصالون القاضية باصطفاف المقاعد على امتداد الجدران ، واقتضت الحاجة إلى توفير الراحة زحزحة المقاعد بعيداً عن الجدران وتوزيعها داخل الغرف والقاعات ، وتوظيفها لتناسب الندوات الاجتماعية والأدبية التي بدأت تعقدها بعض سيدات المجتمع المولعات بالأدب والفن مثل مدام [المركيزه ماري] دو دفَّان Du Deffand (١٦٩٧ - ١٧٨٠) ، ومدام [البارونه لويز - إليونور] ده ڤارنز De Warens (١٧٠٠ - ١٧٦٢) صديقة چان چاك روسو ، فإذا هذه الاجتماعات تُسفر عن ابتكار مقاعد رشيقة أنيقة سهلة الاستخدام والنقل يمكن تحريكها عند الاقتضاء ووضعها في المكان المناسب دون التقيّد بقواعد المراسم ، ووفقاً لما تقتضيه راحة الحاضرين . وإذ كان مجتمع القرن الثامن عشر مجتمعاً أبيقورياً ذوّاقة عاشقاً لمتع الحياة منغمساً في الملذّات ، فقد قَصُرت أرجل المقاعد وتقوّست ظهورها لتناسب شكل الجسد الإنساني وحجمه حتي بات في وسع الجالس على مقعد

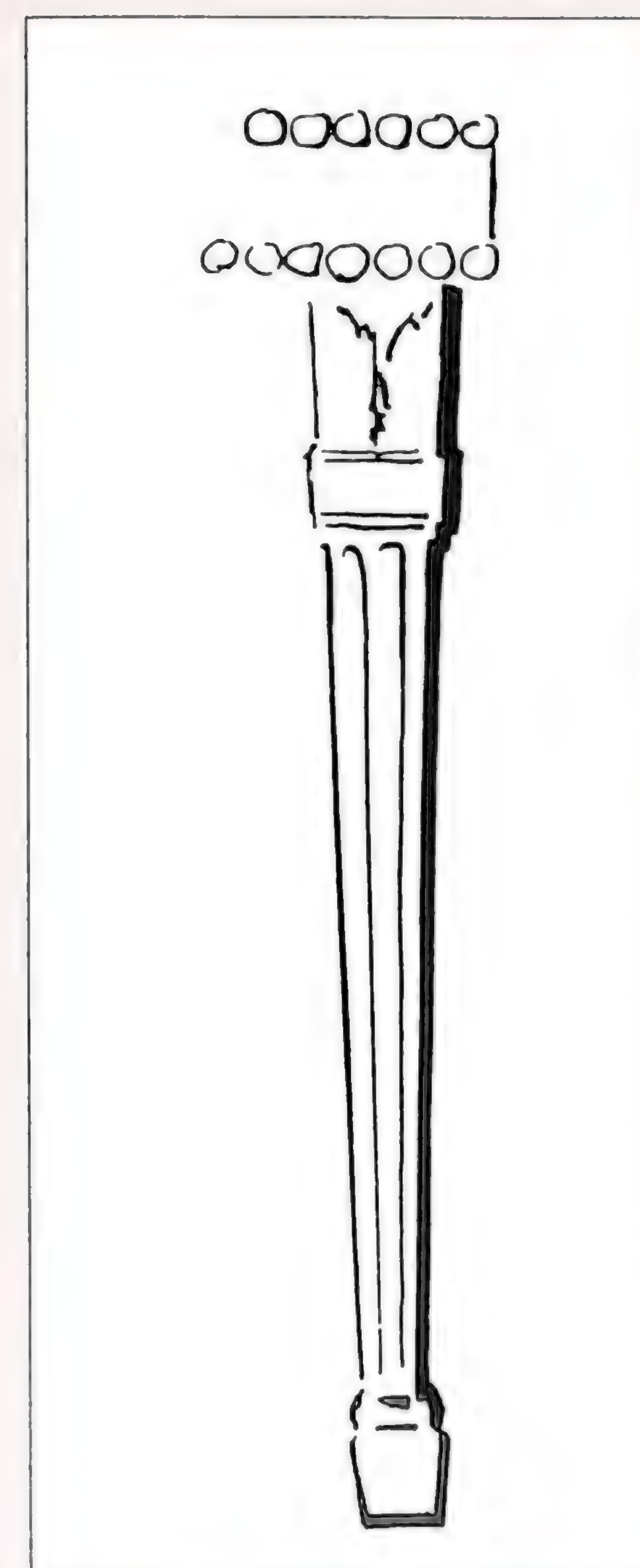

طراز لويس ١٤

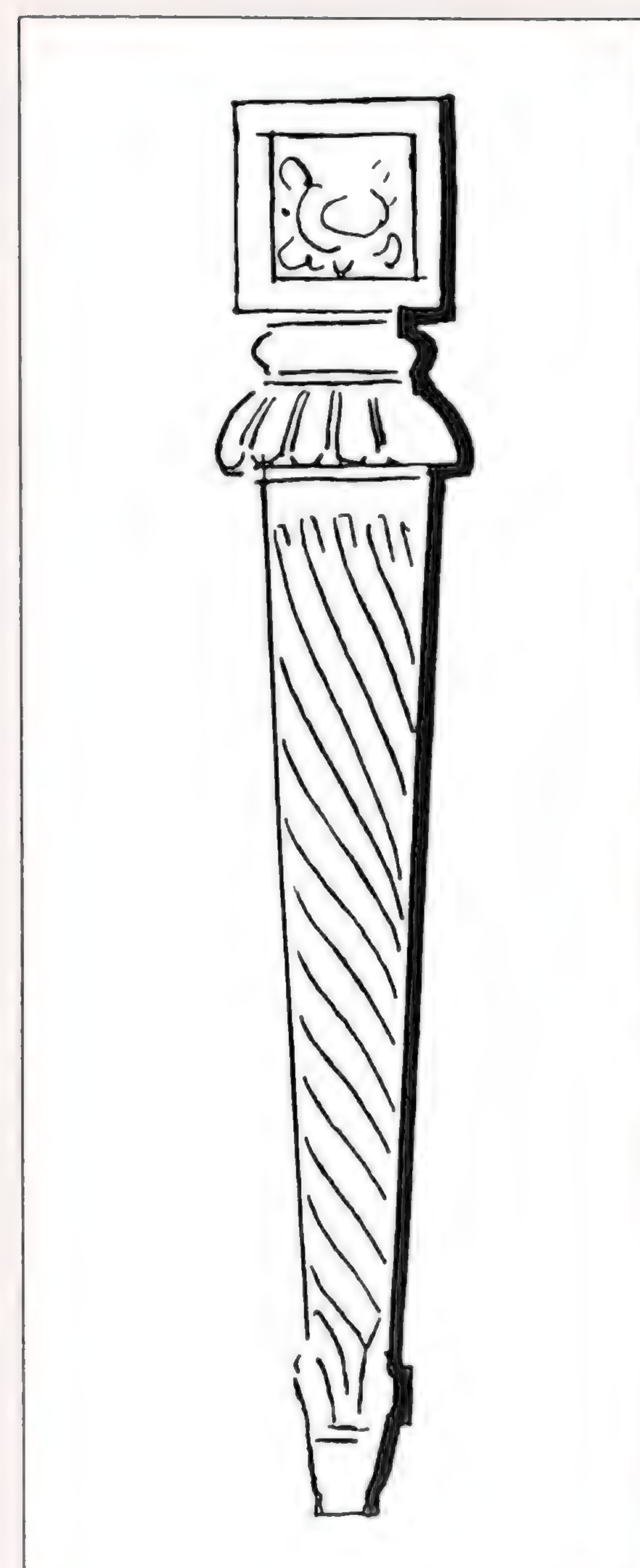

طراز لويس ١٥

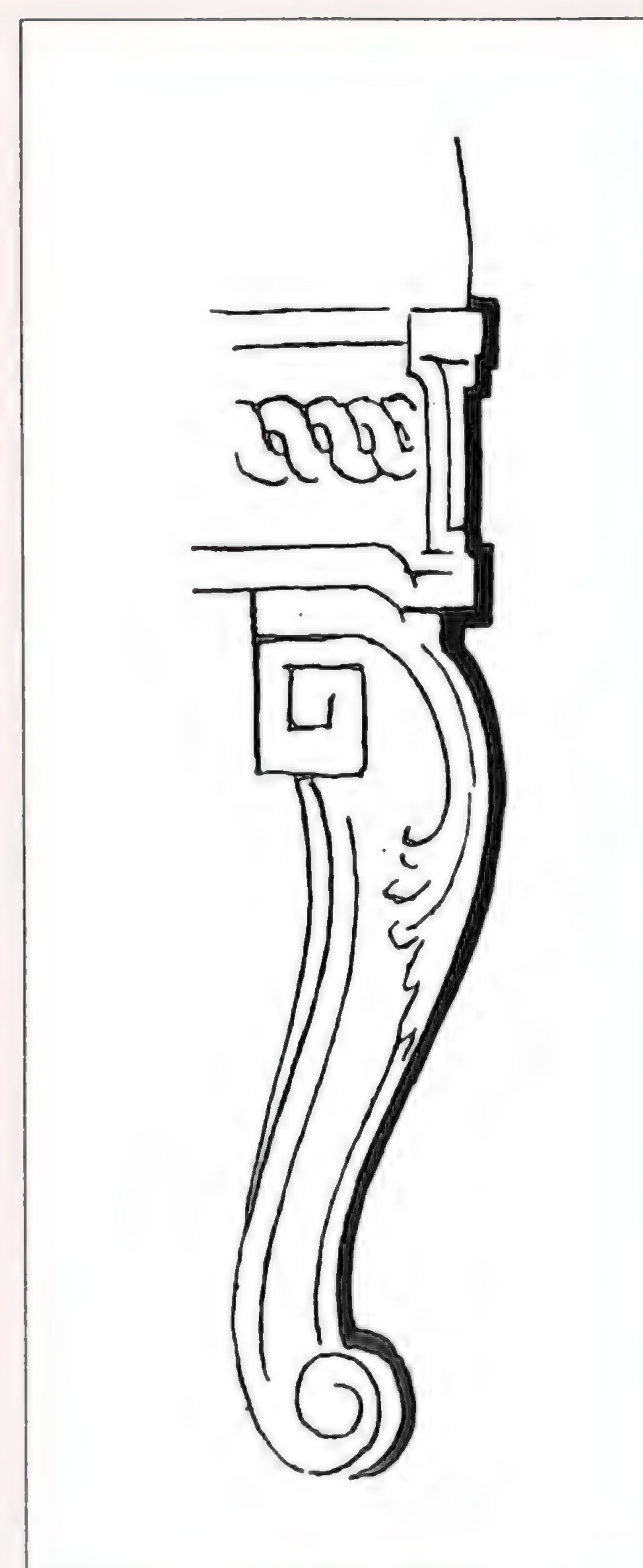

طراز لويس ١٥


طراز لويس ١٥


طراز لويس ١٥


طراز لويس ١٦


طراز لويس ١٦


طراز انتقالي

لوحة ٤٣٥. شكل يبيّن أرجل أثاث طراز لويس ١٤، ١٥ والانتقالي، ولويس ١٦



لوحة ٤٣٧ أ. جان بوكو **Jean Boucault**: مقعد وثير «فوتيْ» طراز لويس ١٥
موديل الملكة **à la reine** (١٧٥٨). من خشب الزان المطلي بالذهب المموَّه بتظليلات
داكنة. متحف الأورانچري. باريس.

البرچير الناعم الوثير الاسترخاء مُستسلماً لنشوة الكرَى . ومن هنا هُرِع مصمّمو الأثاث إلى ابتكار المقاعد الطويلة الممتدة [الشيزلونغ Chaises-Longues] وأرائك الدُوشيسْ [الدوقة Duchesses] وأرائك السَّهر Veuilleuses من أجل راحة سيدات المجتمع المرهقات أو . . . الثَّملات . ومضي تجّار الأثاث منذ نهاية القرن السابع عشر يُشبعون رغبات عملائهم وأذواقهم بالخروج الطريف على المألوف ، فإذا كونسولات Console الفنان تورو Toro تنبعج وتتخذ من أشكال المخلوقات الخرافية دعامات تستند إليها مناضدها الرخامية مطّرحةً أشكال ولدان الحب والطَّيْر ، وإذا كومودات Commode الفنان كريسّان تتجمّل بالمشغولات البرونزية التي تغشّي طبقة اللَّك المحاكية للتقنية الصينية ، وإذا كبار المصمّمين يطلون أخشاب الأثاث بالبرنيق فتتألق أسطحها ، ويستعيرون موضوعات الزخارف المستوردة من الشرق الأقصى ، وإذا خطوط المقاعد والأرائك تتحوّى في انحناءات بالغة الرشاقة على غرار زخارف الخشب المحفور الذي يُشكّل كسوات الجدران Boiserie . وعلى حين اكتسب طراز لويس الخامس عشر روعته من رهافة تذهيبه ومن نقوشه المحفورة ومشغولاته البرونزية ، اكتسب طراز لويس السادس عشر روعته من تناسق نسبه تناسقاً بلغ ذورة الكمال . وظهرت أنماطٌ لمكاتب نسائية رقيقة الحجم بالغة الرشاقة رائعة التنميق صُنعت لاستخدام السيدات أطلق عليها اسم « السكرتيرة Secretaire » كما سبق القول . وحين استطالت أرجل الكراسي الضامرة النحيلة الشبيهة بسيقان الغزلان خيّل للبعض أنها ستنوء بحَمْل الأجساد البدينة ، غير أنها خالفت الظنون ومضت تؤدي دورها بكفاءة فضلاً عن أناقتها ورشاقتها .



لوحة ٤٣٧ ب. تفصيل زخارف قائم مسند ذراع «الفوتيْ» في لوحة ٤٣٧أ.

على مدى القرن الثامن عشر . ولعل « البرچير » هو المقعد الذي تغيّرت أسماؤه وأشكاله أكثر من غيره من المقاعد ، وهو كما يتبيّن لنا لا يختلف شكلاً عن المقاعد العادية إلا بارتفاعه واتساعه ، تستخدمه سيدات الطبقة الراقية للاسترخاء في حضنه الوثير ووقاية لثيابهن من التجعّد والتكسّر (لوحات ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨) .

وابتكر مصمّمو الأثاث أنماطاً أخرى من المقاعد مثل مقعد المركيزه Marquise (لوحة ٤٤٩) ، وفُوتيْ التزيّن أمام التسريحة Fauteuil à Coiffer بظهره الخفيض ، والفُوتيْ البصّاص Fauteuil Voyeuse ou Voyelle لرصد لعب القمار ، وكان يُصنع بشكليْن أحدهما خاص بجلوس الرجال جلسة شبيهة بامتطائهم صهوات الجياد (لوحة ٤٥٠) والآخر يعلو ظهره طنف تستند إليه السيدات وهنّ واقفات (لوحة ٤٥١) . واحتشدت القصور الملكية بكراسي التابوريه Le Tabouret « الإسكملّة » وهو مقعد بلا مساند للظهر والذراعين (لوحة ٣٩٦) ، ثم الكرسي القابل للطيّ le ployant على شكل حرف X (لوحة ٣٩٧) . واتخذت الأريكة ـ وماتزال ـ أشكالاً متعدّدة على مرّ السنين ، ونظراً لضخامة حجمها فقد أخذت تشكّل إحدى النقاط البؤرية في خطّة التنسيق الداخلي ، كما ارتفعت أثمان الأرائك نسبياً عن أثمان الكراسي نظراً لتأسيس هيا كلها بنوعيّة متميّزة من الخشب الصّلب المتين . وفي أغلب الأحوال كانت أغلى الأرائك ثمناً هى المزيّنة بالزخارف المحفورة أو المطعّمة بمواد أخرى ، كما كانت أرائك الصالونات وغرف الإستقبال هى محور التباهي والتفاخر إعراباً عن ثراء صاحبها وذوقه . ومن هنا كانت نوعية كسوة الأريكة ذات أهمية جوهرية حتى فاقت تكلفتها أحياناً تكلفة الهيكل الخشبي . فإذا استُخدم للكسوة قماشٌ رقيق كالحرير الفاخر ـ على سبيل المثال ـ كان لا مناص من تبطينه بقماش سميك ليزيد من قوة تحمّله ولحمايته التلف السريع مما يرفع التكاليف . هذا فضلاً عن الضفائر المقصّبة والشُّرّابات والهدّابات التي تضيف المزيد إلى نفقات الأريكة .

لقد شهد القرن الثامن عشر أنماطاً متجدّدة للأثاث بهدف إرضاء مجتمع مَنْهوم ، لا ينفك يتطلّع إلى المُتع ولا يرتوي ظمؤه ، وأُطلقت على المقاعد والأرائك أسماء عديدة في مستهل عهد لويس الخامس عشر أخذت تتتالى بسرعة فائقة ، منها الكرسي موديل الملكة Chaise à la reine ، [ويُطلق هذا المصطلح على الكراسي والفوتيّات ذوات مساند الظهر المسطّحة على العكس من موديل الكابريوليه المقعّر السطح] ، والكراسي الخفيفة بسيطة التصميم ، والكراسي الأكبر حجماً لموائد الطعام ومناضد القمار ، كما انخفضت ظهور المقاعد باستثناء الفُوتيْ والبرچير الذي ابتكر عام ١٧٢٥ ، وهو المقعد الفاره المميّز لطراز لويس ١٥ . والبرچير مقعد ضخم فسيح منجّد المساند والظهر ، يطوّق الجالس بجوانبه المصمتة بلا فراغ بين المساند ، زُوِّدت جلْسته بحشيّة مستقلة من زغب الطير كي يتيح للجالس متعة الاسترخاء الهنيء ، وقد تنوّعت أنماطه

وقد اعتاد مؤرخو فن صناعة الأثاث منذ بداية القرن الثامن عشر أن يطلقوا أسماء متنوّعة وأحياناً متناقضة على نوع واحد من الأرائك حتى يكاد المرء يحار أي الأسماء يأخذ بها . ومنذ عام ١٧٥٠ غدت الأريكة عنصراً ثابتاً في الدور ، يختلف تصميمها باختلاف موقعها من البيت ، فإذا هناك الأريكة الخاصة بردهة المدخل (أو الصالة) ، والأريكة المصمّمة لغرف الجلوس أو لغرف المكتب أو غرف الاستقبال الحميمية الملحقة بمخادع نوم السيدات Boudoirs . وكانت أبسطها الأرائك ذات الجلْسات الخفيضة ومساند الظهر الخشبية التي شاعت ـ وماتزال إلى يومنا هذا ـ في أبهاء مداخل الدور . وهكذا تعدّدت أنماط الأرائك ،


٤٣٨


٤٣٩


٤٤٠

لوحة ٤٣٨: نيكولا إرتو Nicolas Heurtaut: مقعد وثير «فوتيْ» طراز لويس ١٥ موديل الملكة à la reine (١٧٥٨). ويتميّز هذا المقعد بنسبه المتناسقة، وبشكل مسند الظهر ذي الكتفيْن المنخفضيْن، وبزخارف الروكوكو التي تصل قائم مسند الذراع بإطار الجِلسة الخشبي، وغيرها من زخارف المحار والأصداف وسعفات النخيل وباقات الزهور واللفائف الحلزونية. قصر فرساي.

لوحة ٤٣٩. نيكولا إرتو: فوتيْ طراز لويس ١٥ موديل الملكة à la reine من خشب الجوز المذهّب (١٧٥٧). ويظهر التذهيب مظلّلاً على درجتين: الأرضية بالتذهيب الأصفر، والزخارف الناتئة بالتذهيب الضارب إلى الخُضرة، على حين تغمر زخارف المحار وسعفات النخيل الإطار العلوي لمسند الظهر. وزخارف هذا المقعد نموذج للنمط الذي استحدثه الفنان إرتو والمعروف باسم «زخارف الروكوكو المتراصفة» Symmetrical rococo decoration

لوحة ٤٤٠. لوي ديلانوا Louis Delanois: فوتيْ طراز لويس ١٥ موديل الملكة. من خشب الجوز المذهّب (١٧٦٥). وتلفتنا خراطيش سلّات الزهور المحفورة في أعلى مسند الظهر وصدر إطار جِلسة المقعد، والشكل المبتكر لمسند الظهر.

لوحة ٤٤١. فوتيْ طراز لويس ١٥ موديل الملكة من الخشب المصقول، ومكسو بنسجيّة مرسّمة من مصنع أوبيسون Aubusson (١٧٦٠). وتسترعي أنظارنا خرطوشة المحار الزخرفية التي تضمّ قلباً في قمة إطار مسند الظهر وصدر إطار جلْسة المقعد.





٤٤٤



٤٤٣



٤٤٦

لوحة ٤٤٢. إرتو: فوتيْ طراز لويس ١٥ موديل الملكة (١٧٥٥). من خشب الزان المذهَب. ويزخر هذا الفوتيْ الذي بلغ ذروة الأناقة والرشاقة بسمات منجزات إرتو من الأصداف والمحارات على شكل راحة اليد، ولا سيما خراطيش الزخارف التي تتوسط الضلعيْن العلوي والأدنى من إطار مسند الظهر وصدر إطار جلسة المقعد. ويشدّ انتباهنا وإعجابنا امتداد نهايتيْ مسند الظهر بالحفر البارز الذي يرتفع إلى مستوى الحفر في قمة مسند الظهر.

لوحة ٤٣٣. نيكولا كينيبير فوليو: مقعد وثير «فوتيْ» احتفالي طراز لويس ١٥ موديل الملكة، مطرّز حول الجلسة بشريط الزخارف المشغولة بالقصب (١٧٥٠). متحف المتروبوليتان

لوحة ٤٤٤. فوليو: برچير طراز لويس ١٥ موديل الملكة **à la reine** (١٧٦٠). من خشب الزان المطلي: باللون الأزرق، مع تذهيب الزخارف الناتئة، يكسوه الحرير المقصَب «الاستبرق» **Brocart**. قصر ڤرساي.

لوحة ٤٤٦. نيكولا كينيبير فوليو: فوتيْ رُكني طراز لويس ١٥ من خشب الزان المذهّب (١٧٥٠)



٤٤٢

٤٢١



لوحة ٤٤٥. نيكولا إرتو: برچير طراز لويس ١٥، ومقعد تابوريه بسيط بلا ظهر أو أذرع يتيح امتداد الساقين فوقه. من خشب الزان المصقول (١٧٧٥).

لوحة ٤٤٨. ميشيل جوردان Michel Gourdin: برچير طراز لويس ١٥ موديل المركيزه Marquise. خشب زان طبيعي غير مشغول بالحفر. منجّد بالكامل بالمخمَل الأملس (١٧٦٠).





لوحة ٤٤٧. نيكولا كينيبير فوليو: برچير طراز لويس ١٥ موديل الملكة. من خشب الزان المذهّب المؤكسد. وقد ظهر هذا النموذج عام ١٧٥٠ وشاع بين عامي ١٧٦٠، ١٧٧٠ متأثراً بالتيار الكلاسيكي المحدث ذي الخطوط البراح.



لوحة ٤٤٩. فوتيْ المركيزه **Marquise** طراز لويس ١٥



لوحة ٤٥٠. كرسي بصّاص للرجال طراز لويس ١٥



لوحة ٤٥١. كرسي بصّاص للنساء طراز لويس ١٥

فمنها الشيزلونغ Chaise - longue وهو برچير ممتدّ إلى الأمام ، فإذا انتهى هذا الامتداد إلى موطيء للقدميْن أطلق عليه اسم « الدوشيس » [الدوقة] ، وهو بمثابة سرير للراحة تأوي إليه السيدات النّاقهات أو المُرهقات أو الثّملات . وثمة أنماط عدّة لأرائك الدوشيس مثل أريكة « الدوقة على شكل قارب à bateau » (لوحة ٤٥٣) ، وأريكة « الدوقة المتعدّدة الأجزاء Duchesse brisé » وتتركّب من قطعتين أو أكثر تنضمّ إلى بعضها حسب الضرورة لتشكيل ما يشبه السرير (لوحة ٤٥٤) ، ثم البرچير والتابوريه [أو النّمرقة Pouffe]الذي يتوسّط بين البرچير وبرچير آخر ذي مسند خفيض (لوحة ٤٥٥) .

وثمة العديد من أشكال الأرائك مثل الأريكة على شكل السَّلّة Corbeille (لوحة ٤٥٦) ، وأريكة الإسرار أو الإفصاح الهامس Canapé à Confident (لوحة ٤٥٧) ، والأريكة التركية Turquoise (لوحة ٤٥٨ ، ٤٥٩) ، وأريكة السَّهر Veuilleuse (لوحة ٤٦٠) ، والكنبة « العثمانلي » Ottomane (لوحة ٤٦١ , ٤٦٢) .

أما الصُّفة Sofa فتكاد لا تختلف عن الأريكة أو الكنبة Canapé إلاّ من حيث أن مساندها مصمتة على غرار البرچير ، وحقيقة الأمر أن الصّفة والكنبة إسمان مترادفان لشئ واحد ، وهي كنبة واسعة الانتشار غالباً ما تستخدم في غرف الجلوس الحميمية الملحقة بمخادع النوم .

وهناك أنماط أخري للمقاعد منها ما هو مخصّص لغرف المكتب (لوحة ٤٦٣) ، أو الكراسي القابلة للطيّ (لوحة ٤٥٢) ، ومنها ما هو أكثر بساطة وقد كُسي بالقش Paille وهو ما يطلقون عليه اسم « الكابوسين à la capucine » [نسبة إلى نباتات عُشبية للزينة يطلق عليها هذا الاسم في أمريكا الجنوبية] (لوحة ٤٦٤) . وتستخدم هذه المقاعد في دور الأثرياء والعامة على السواء ، وما أكثر ما نشاهدها في لوحات تصوير الحياة اليومية في فرنسا للمصوريْن شاردان وجروز وغيرهما داخل بيوت الطبقتين البورجوازية والشعبية . ومع ذلك فقد تسلّل هذا النمط أيضاً إلى داخل القصور الملكية ، فقد كانت مدام ده بومپادور تحتفظ في قصرها بمارلي بمقعدين من هذا الطراز المكسو بالقش .

وما لبث الناس أن أعرضوا عن « طراز المحار والصّدف » في منتصف القرن الثامن عشر بعد كل ما لحق به من إفراط وغلوّ في تجميله وزخرفته . وكان لعودة فريق من الفنانين الفرنسيين من روما بعد أن تشبّعت أذواقهم بالفن الكلاسيكي أثر في التخفّف من هذا الطراز . هذا إلى اندفاع المعماريين نحو بساطة الطرز الكلاسيكية ، فغدا الطراز المعتمد هو الكلاسيكية اليونانية سواء في مجال التنسيق الداخلي والخارجي للمباني أو في فنون الأثاث أو في زخارف الأقمشة والحليّ ، وإذا الذوق الباريسي يتّجه إلى اليونان القديمة . ومع ذلك فقد جرى هذا التحول بسلاسة وبساطة دون تعقيدات لاعتماده على تآلف النسب وتناغمها الرصين .



لوحة ٤٥٢ . فرانسوا فوليو كرسي «المقصّ» القابل للطيّ طراز لويس ١٥ (١٧٥٠ - ١٧٦٠). من خشب الزان المذهّب

لوحة ٤٥٣. نيكولا إرتو: شيزلونج **Chaise longue** أو أريكة الدوقة «دوشيس **Duchesse**» على هيئة قارب (١٧٦٠) طراز لويس ١٥.
نموذج للبساطة السهلة الممتنعة. من خشب الجوز المطلي باللون الأبيض على حين لوّنت حوافه باللون الأزرق المقارب للون الكسوة. مجموعة مارينا پيكاسو الخاصة.

لوحة ٤٥٤. أريكة «الدوقة» مكوّنة من جزئين **Duchesse brisé**. طراز لويس ١٥

لوحة ٤٥٨. الأريكة التركية «تركواز»
Turquoise : طراز لويس ١٥



لوحة ٤٥٥. نمرقة Pouffe



لوحة ٤٥٦. چان باتيست تيّار: أريكة على شكل السلّة **Corbeille**: طراز لويس ١٥ (١٧٥٥ - ١٧٦٠)





لوحة ٤٥٧ نيكولا إرتو: أريكة الإسرار Canapé à confident: طراز لويس ١٥
ونلاحظ أن الإطار الخشبي للأريكة المقابل لمقعد الإسرار محفور من واجهة واحدة لا تكتمل إلاَ مع نظيرتها المقابلة في مقعد الإسرار كي تبدو الحليات الزخرفية كاملة. ويسترعي انتباهنا أيضاً أن المصمّم قد استخدم نسقاً زخرفياً غير متماثل وإن انتمى إلى طراز الروكوكو الصميم، ويتباين مع التوازن المتراصف الطاغي على تصميم الأريكة. ولعله اختار هذا الأسلوب لتخفيف أثر التماثيل الغالب على معمار الأريكة (١٧٦٥).

لوحة ٤٥٩ . كنبة تركية «تركواز»
Turquoise : طراز لــويس ١٥



لوحة ٤٦٠. أريكــة السّــهر
Veuilleuse : طراز لــويس ١٥



لوحة ٤٦١. چان باتيست تيّار **Jean-baptiste Tilliard**: كنبة عثمانلي طراز لويس ١٥. من خشب الزان المذهّب بدرجتين متباينتين من التذهيب، كما لوِّنت بعض حليات الورد الزخرفية باللون الرمادي. ونلمس أوجه شبه كبير في أسلوب زخارف الروكوكو المتراصفة بين الفنانيْن تيّار وإرتو. متحف پول جيتي. ماليبو. كاليفورنيا.





لوحة ٤٦٣ . فوتيْ لحجرة المكتب. طراز لويس ١٥ .

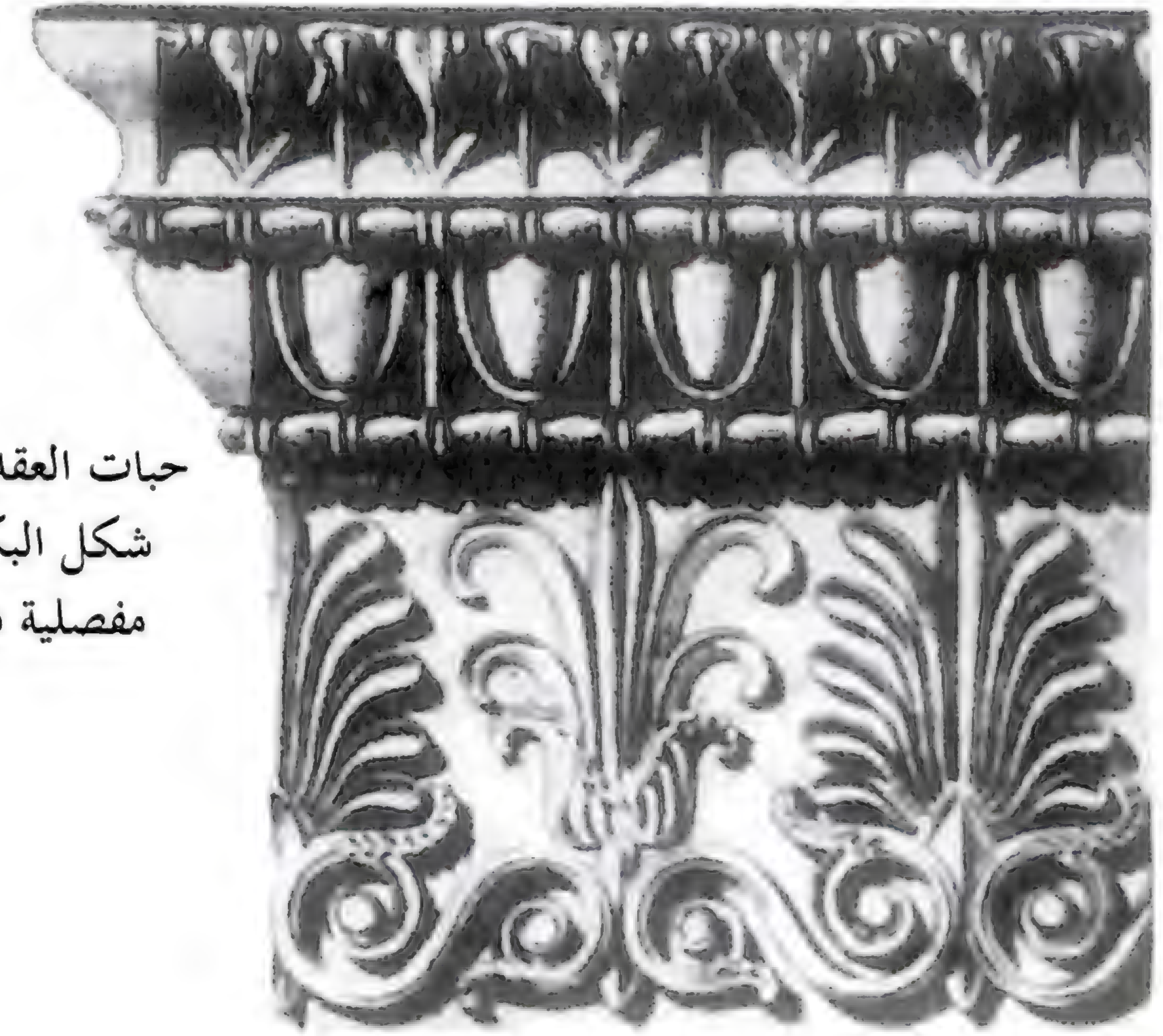


لوحة ٤٦٤ . إتيين منييه Etienne Meunier : كرسي مكتب «كابوسين à la capucine» نُسج ظهره بالقش Paille ومطعّم بخشب الورد وخيوط دقيقة من الخشب الأرجواني الأملس aramanthe ، وتجمّله زخارف برونزية مذهّبة. طراز لويس ١٥ (١٧٧٥) . متحف ريكس. أمستردام.

لوحة ٤٦٢ . ميشيل جوردان: كنبة عثمانلي طراز لويس ١٥ ، تعلوها ظُلّة شرقية الطابع. من خشب الزان المذّهب بدرجتين متباينتين (١٧٦٠) . وقد أطلق على هذه الأريكة وقتذاك اسم «منبر الوعظ» chaire à prêcher . جاليري چيزموندي. باريس.

الطراز الانتقالي

وما لبث « الطراز الانتقالي » Transition أن ظهر إلى الوجود ، فحلّت فيه الزخارف الإغريقية الكلاسيكية محل اللفائف الحلزونية والمحار والصّدف ، ولجأ المصمّمون إلى استخدام الزخارف الصنوبرية وزخارف البيضة والسهم وحبّات العقد والفواصل على شكل البكر والحبّات المفصلية والمراوح النخيلية وباقات اللوتس (لوحة ٤٦٥أ) والزخارف النُّونية والمعقوفة والنَّردية والكافيّة والتّرسيّة المزدوجة والحلزونية [الميانذر]

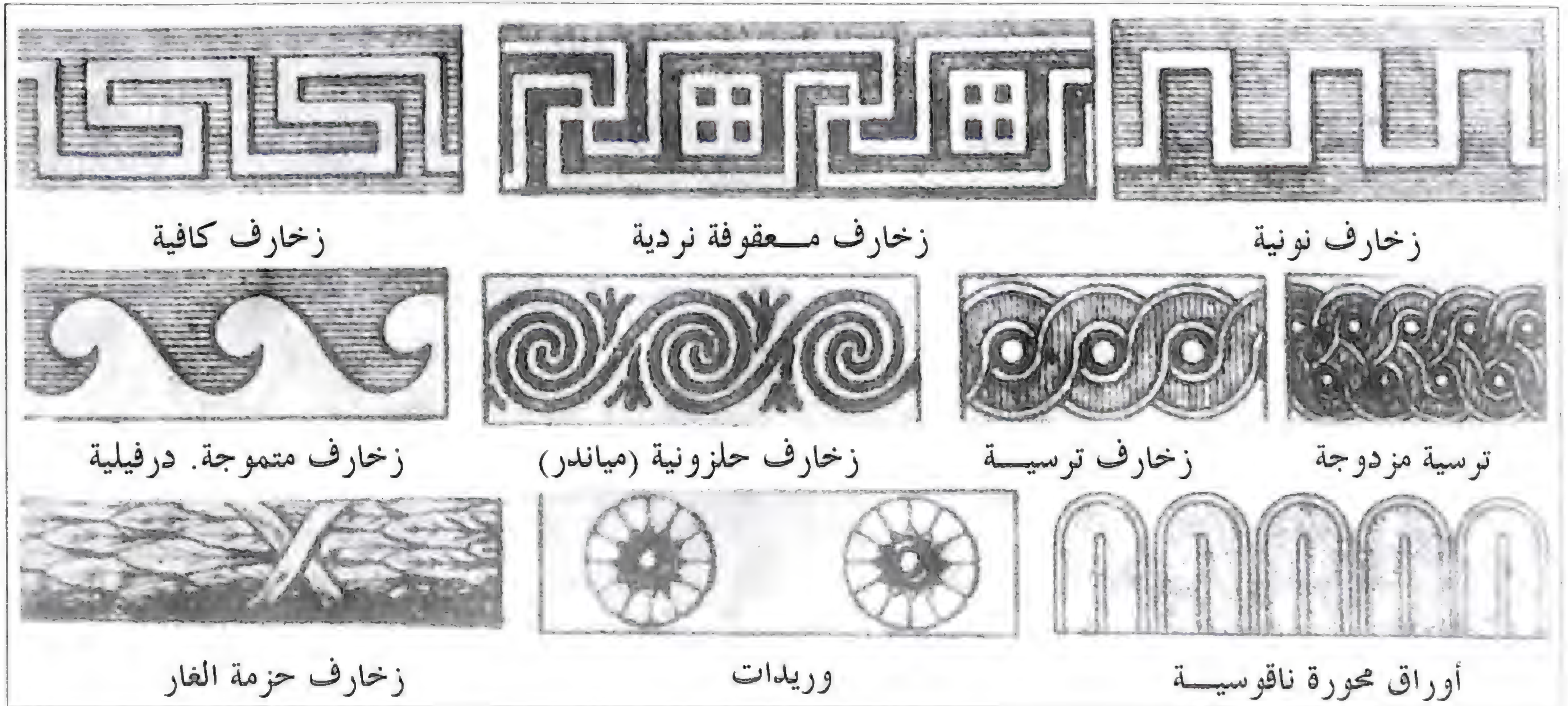


لوحة ٤٦٥ أ. زخارف إغريقية: الزخارف الصنوبرية وصيغة البيضة والسهم، وحليات العقد والفواصل على شكل البكر، والمراوح النخيلية وباقات اللوتس.

والمتموّجة والناقوسيّة المحوّرة والوريدات وحزم الغار (لوحة ٤٦٥ب) وأوراق الأكانثا (لوحة ٤٦٥ ج) . وطغت البساطة على أنماط الأثاث مع الحنين أحياناً إلى استخدام قدر من انحناءات طراز لويس الخامس عشر السابق . ففي عام ١٧٦٥ قدّم چان شارل ديلافوس Delafosse تصميم مقاعده وكراسيه الذي يمزج فيه بين عناصر المحار والصّدف وبين العناصر الكلاسيكية ، مطلقاً عليها اسم المقاعد « الجذّابة الجديرة بالإعجاب » Goût Pittoresque التي تتميّز بخطوطها السّلسة وبزخارفها المستعارة من الفن الكلاسيكي ، لاسيما صيغ أوراق الأكانثا الرشيقة التي تزيّن الأرجل بصفة خاصة ، وذلك تمييزاً لها عن المقاعد « ذات الذوق القديم » Goût Antique المحمّلة بزخم الكثافة الزخرفية (لوحات ٤٦٦ أ ، ب) . وبصفة عامة تضاءلت زخارف المشغولات البرونزية حجماً كما قلّ اللجوء إليها ، واستُخدم البرونز المشغول المذهّب في شرائط مستقيمة رهيفة تدور حول أسطح المكاتب والمناضد وقطع الأثاث .

وفي نهاية عام ١٧٧٣ أصدر چول فرانسوا بوشيه ابن المصوّر الشهير كتاباً عن الزخارف ضمّنه مئتيْ نمط من أنماط الأثاث ، مطلقاً اسم « طراز المحار والصدف Rocaille » على « الطراز القديم » واسم « الطراز الحديث » على الأنماط المقتبسة من الفن الكلاسيكي ، متحاشياً تسميته « الطراز المحاكي للطراز الإغريقي à la Grécque » . ومع أن مقاعده كانت في الغالب ذوات أرجل مستقيمة إلا أنها لم تخل من صيغ المحار والصّدف .

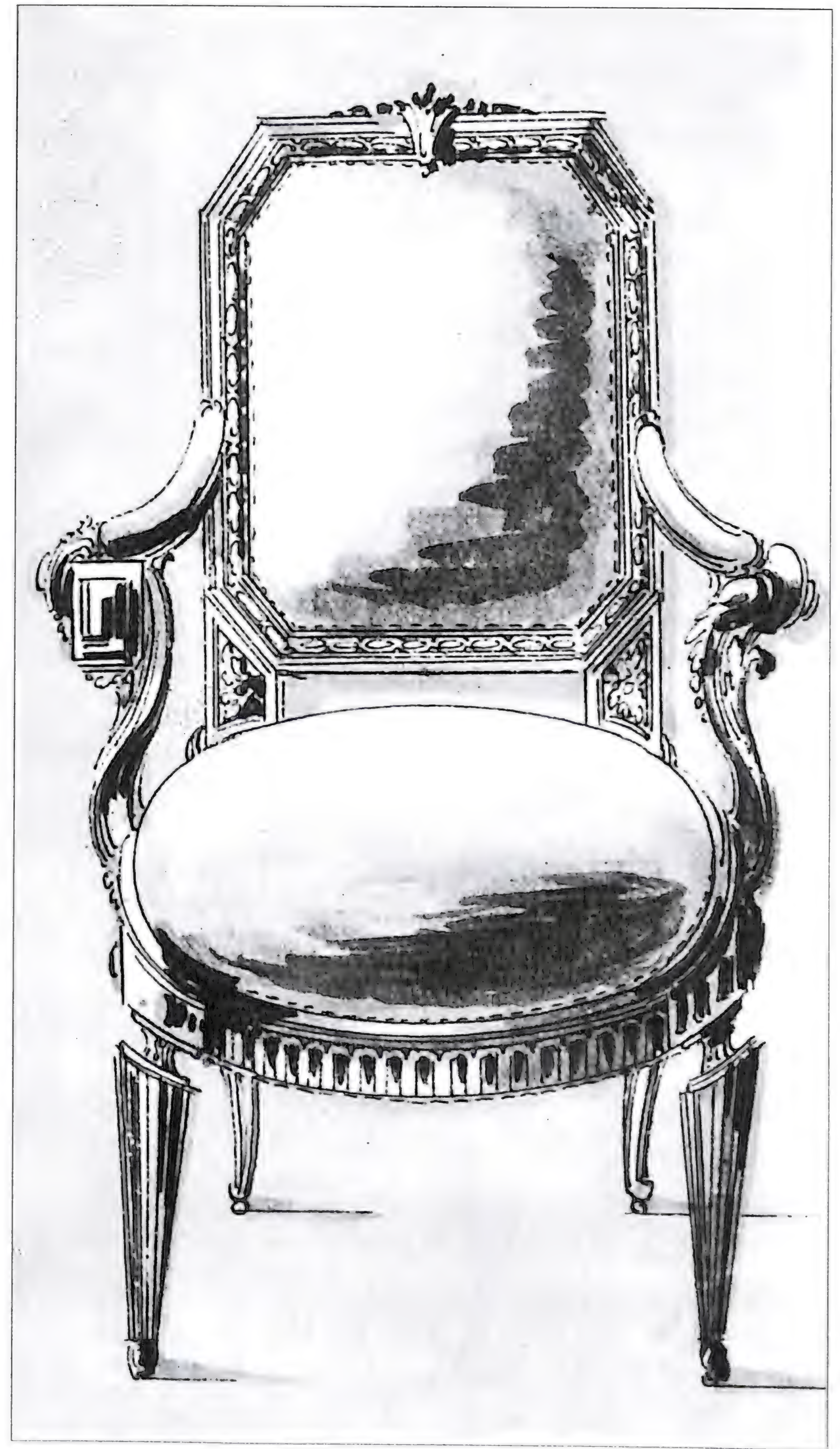
واستمر طراز لويس الخامس عشر مصاحباً الطراز الانتقالي جنباً إلى جنب ، ملتزماً الرصانة دون أن يفقد سحر منحنياته ، وإن ذهبت دائرة معارف ديدرو وألنبير في عام ١٧٦٩ في وصفها لطراز لويس الخامس عشر إلى أنه « أصبح غير واضح الهويّة ، فعلى حين كانت بعض مقاعده ذوات خطوط مستقيمة ، جاء البعض الآخر محمّلاً بسمات طراز المحار والصّدف ، غير أن أشكاله باتت ضامرة ومنحنياته أقلّ تقوّساً ونقوشه المحفورة أكثر تبسيطاً ، كما ظل بعض مُصمّمي الأثاث يؤثر الأرجل الشبيهة بسيقان الغزلان التي تخفّفت إلى حدّ ما من الزخارف وفقدت جانباً من صلابتها » .



لوحة ٤٦٥ ب. زخارف إغريقية: زخارف نونيّة ومعقوفة ونرديّة وناقوسية وحلزونية ومتموّجة وكافيّة الأشكال، فضلاً عن الوريدات و زخارف حزمة الغار



لوحة ٤٦٥ ج. : زخارف أوراق الأكانثا فوق تاج عمود كورنثي.



لوحة ٤٦٦أ. ديلافوس: تصميم فوتيْ. طراز انتقالي Transition



لوحة ٤٦٦ب. ديلافوس: تصميم كرسي. طراز انتقالي Transition.

وفيما بين عامي ١٧٦٠ ، ١٧٨٠ استمر إنتاج مقاعد الطراز الانتقالي ذوات القوائم المنحنية على شكل حرف S والتي ظلّت أُطُر ظهورها محتفظةً بالنقوش المحفورة ، وأذرع مساندها بالمنحنيات الرشيقة وفق النمط الرشيق لطراز لويس الخامس عشر ، وإن تشكّلت زخارفها من حزم الغار وأوراق الأكانثا الكلاسيكية .

وما أكثر ما جنح المزخرفون إلى الانطلاق بخيالهم في سبيل الابتكار والابتداع متحلّلين من قيود « الشّكل » ، ولكن ما إن تبلغ تصميماتهم حدّ الإفراط أو حدّ الإخلال بالتوازن ـ على نحو ما وقع لطراز الروكوكو في إيطاليا وألمانيا ـ حتي يؤوبون سريعاً إلى التقاليد الراسخة وقواعد الذوق يستملون منها التناسق الطبيعي الذي لا غنى عنه في تشكيل البنيان والتكوين الفني .

طراز لويس السادس عشر



كان لما بلغه طراز لويس الخامس عشر من إفراط رد فعل عنيف سرعان ما أدّى إلى توجّهات جديدة ، فإذا هذا الطراز الذي يعدّ أبدع ما قدّمته فرنسا من طرز الأثاث يتراجع أمام طراز لويس السادس عشر الغضّ المتميّز باستعاراته الجليّة من العمارة والزخارف الكلاسيكية ، وإذا مصمّمو الأثاث يطّرحون الخطوط المنحنية والمقوّسة مؤثرين استخدام الخط المستقيم ، مستمدّين صيغهم الزخرفية من الطرازين الدّوري والكورنثي ، مرصّعين زوايا المقاعد والمكاتب والأرائك بوريْدات عند ملتقى كل إفريز من الزخارف الكلاسيكية بغيره ، كما نُحِّيت زخارف الصيغ النباتية عن مواقعها لصالح الصيغ الهندسية والمعيّنات والدوائر والمستطيلات ، وانتثرت هنا وهناك الشرائط والجامات في تشكيلات رصينة لطيفة آسرة . وأضفت القواعد الكلاسيكية اليونانية والرومانية على الطراز الجديد أشكالها المستقيمة وزواياها القائمة وبساطتها الأثيرة ونسبها المثلى وتناغمها الهادئ المتراصف ، وشيئاً فشيئاً تقولبت أطراف نهايات الأرجل متّخذة شكل الأظلاف ، واستبدلت الأرجل ذوات الأخاديد المستقيمة أو الحلزونية بأرجل طراز لويس الخامس عشر المستديرة الرشيقة الشبيهة بقوائم الغزلان ، كما حلّت مشغولات البرونز على هيئة تماثيل الكارياتيد[٦٣] الصارمة محل جذوع الصّبايا الباسمات ، وتراجعت قوائم مساند المقاعد إلى الوراء مع احتفاظها بتوازنها عمودياً مع الأرجل الأمامية للمقاعد .

وحوالي عام ١٧٧٠ كان التطور قد انتهى إلى ظهور طراز لويس السادس عشر الذي تسنّم ذروة الاكتمال خلال السنوات الخمس عشرة التالية . ويتشكّل هذا الطراز ـ كما قدّمت ـ من عناصر مستعارة من مباني تراث الماضي الكلاسيكي وإن غلب عليها الطابع الروماني أكثر من الطابع اليوناني ، فإذا تصميم الأثاث والمقاعد يلتزم بالخطوط المستقيمة أفقية كانت أم رأسية ، وبالزوايا القائمة ، وباتباع أسلوب هندسي أقرب ما يكون إلى التجريدية ، وذلك في توازن سليم بين نسب البنيان وأناقة الزخارف . على أن المقاعد لم تنصرف تماماً عن الخطوط المنحنية فإذا هي تتجلّى بين الحين والآخر في عنصر من عناصرها ، كما لم تتخل عن الأشكال البيضاوية والمستديرة وتلك التي تشكّل ظهور المقاعد والكراسي ، وعادة ما كانت الأرجل مخروطة في استدارة ، تجمّلها أخاديد دقيقة مستقيمة أو حلزونية . وتميّز توزيع الزخارف في طراز لويس السادس عشر بالمراعاة الدقيقة للتماثل والتراصف ، وذلك بتكرار صيغة زخرفية صغيرة تصطفّ على امتداد شرائط أو أفاريز أفقية ورأسية حول قاعدة جلْسة المقعد أو حول إطار مسند ظهره ، إلى غير ذلك . وتتشكّل هذه الصيغ الزخرفية التي يقتصر استخدامها على تجميل الأفاريز المؤطّرة من عناصر الزخارف الكلاسيكية المعروفة كما سبق القول ، تتصدّرها جميعاً أوراق الأكانثا البديعة ، وتتميّز نقوش هذه الزخارف المحفورة بأنها أقل بروزاً من مثيلاتها في طراز لويس ١٥ . وإذا كانت أغلب مقاعد هذا الطراز تنتظم زخارف بالغة الرّصانة إلا أن بعضها الآخر كان متخماً بزخم الزخارف الكثيفة من شرائط معقودة وسلال الزهور والسّهام وجُعباتها متداخلةً مع الجامات وشعارات النصر ، مما قد يهبط بها أحياناً إلى مستوى الاصطناع والتكلّف .

وعلى حين كان مبعث التطور الذي لحق طراز لويس ١٥ هو السَّعي وراء توفير المزيد من الراحة ، كان مبعثه بالنسبة إلى طراز لويس ١٦ هو الرغبة في تنويع الأنماط والأشكال والزخارف والأسماء إلى مالا نهاية (لوحات من ٤٧٤ إلى ٤٧٧) . وتزخر الكتب الجامعة لكبار مزخرفي ذلك العصر بإشارات هامة فيما يتصل بالأسماء التي أُطلقت على قطع الأثاث آنذاك ، وهي تسميات تعكس روح ذلك المجتمع الذي انصرف اهتمامه إلى كل ما هو إكزوتي[٦٢] ناء غريب . وإذا الفوضى تَعُمّ حتي بات المزخرف الواحد يستخدم تسميات متعدّدة للدلالة على نمط بعيْنه بينما هو يقصد نمطاً آخر ، بل ذهب الخيال ببعضهم إلى حد تصميم أنماط كان من الاستحالة تنفيذها .

وكانت قد ظهرت في عصر لويس ١٥ أنماط فُوتيْ الملكة Fauteuil à la reine وفُوتيِ الكابريوليه Fauteuil en cabriolet التي غدت « مودة » العصر ، حيث ينتهي أعلى مسند الظهر في هذا النمط الأخير بنصف دائرة ، الأمر الذي اقتضى تقعير الظهر (لوحة ٤٧٣) . أما سبب إطلاق اسم « كابريوليه » على هذا النمط فلايزال مجهولاً إلى اليوم ، غير أنه مع ذلك غدا اسماً أثيراً لدي المزخرفين استخدموه لتصميم شتى الأنماط الخيالية . وتشهد الوثائق التاريخية في نهاية القرن الثامن عشر على الاستقلالية الكاملة التي كان يتمتع بها المزخرفون في سعيهم إلى ابتكار أنماط غير مسبوقة ، فإذا بنا نرى نماذج غريبة لمقاعد حظيت بالترحيب والقبول ـ بخاصة في أعمال ديلافوس وبُوشيه الابن ـ يكون ظهر المقعد فيها عادة على شكل إطار مستطيل (لوحة ٤٦٦أ) أو على شكل جامة بيضاوية (لوحة ٤٦٦ب) .

ولم يحدث أن تعلّق جمهور الطبقة الراقية بألعاب القمار بمثل ما حدث خلال السنين الأخيرة من تاريخ الملكية في فرنسا ، فإذا مصمّمو الأثاث يبتكرون مقاعد وكراسي من طراز لويس السادس عشر للراغبين في متابعة اللعب ، ومن بينها نمط يعلو ظهره طنفٌ مسطّح كي يستند إليه المتفرج على نحو ما كان الأمر في طراز لويس الخامس عشر .

ومثلما أفرز طراز لويس الخامس عشر العديد من النماذج المتنوّعة ، حَفَلَ طراز لويس السادس عشر بالكثير من أنماط الأرائك والمقاعد ، مثل الكنبة على شكل السّلة ، والكنبة على شكل الجندول ، وأريكة « المناجاة » ، وفُوتيْ « المركيزه » Marquise المريح الصغير الحجم ، وهناك أيضاً الأرائك ضخمة الحجم التي يكتنفها من الجانبين مقعدان إضافيّان ويُطلق عليها أريكة « الإسرار أو الإفصاح الهامس » التي ابتكرت خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر وذاعت شهرتها ما بين عامي ١٧٧٠ ، ١٧٨٠ ، فضلاً عن البرجير (لوحة ٤٤٤) والبانكيت (لوحة ٤٨٢) . أما المقعد الطويل الممتد « الشيزلونج » أو الدوقة « الدوشيس » الذي ظهر في مطلع القرن الثامن عشر فقد يكون من قطعة واحدة أو قطعتين أو ثلاث (لوحة ٤٥٣) . وانتشرت الصُّفة Sofa انتشاراً واسعاً وذاع استخدامها في غرف الاستقبال الحميمية الملحقة بمخادع النوم Boudoir ، وكذا الأريكة التركيّة Turquoise التي هى أيضاً بمثابة سرير للاسترخاء أو الإغفاء ، لها وسادتان أسطوانيتا الشكل على الجانبين (لوحة ٤٥٨) . ومن الأريكة



لوحة ٤٧١. ألكسندر روزلين. پورتريه مزدوج لمَنْ يُدعى پيرونيه وقرينته (١٧٥٩). ونلاحظ المقعدين الوثيريْن طراز لويس ١٥ المزخرفيْن بصيغ طراز الروكوكو المحفورة المبسّطة والمرهصة بالعودة إلى الكلاسيكية. متحف جوتبورج للفنون بالسويد



لوحة ٤٧٢. كونستان ديڤري **Contant D'Ivry**: كونسول من الخشب المحفور المذهّب يعلوه مسطّح رخامي. طراز لويس ١٥



لوحة ٤٦٧ . چان باتيست تيّار: فوتيْ. طراز لويس ١٥ يرهص بالطراز الانتقالي وبالكلاسيكية المحدثة Néo-classicism. من خشب الزان المذهّب.



لوحة ٤٦٨. چاك چان باتيست تيَار: شيزلونج أو أريكة موديل الدوقة طراز لويس ١٥ منجّد بقماش الحرير التافتا Taffeta. المرسوم عليه مشاهد الطَير والزهور من تصميم الفنان فيليپ ده لاسال. وقد تسلّلت بعض عناصر الكلاسيكية المحدثة إليه من خلال النتوءات الكثيفة التي تحمل باقات الزهور والشرائط وغيرها من الصيغ الزخرفية الكلاسيكية (١٧٧٠).



لوحة ٤٦٩. نيكولا كينيبير فوليو:ساتر «پاراڤان» ذو أربع ضلفات ذوات أطر خشبية مذهّبة. طراز لويس ١٥. (١٧٦٠ – ١٧٦٥).



لوحة ٤٧٠. نيكولا إرتو: ساتر مدفأة. إطار خشبي ذو زخارف محفورة غاية فى الإتقان والروعة لا سيما العناقيد المتدلّية والمحارات والأصداف، يضمّ حاجباً من الحرير الدمقسي Damassé. وتلفتنا كتلتا القاعدتين الضخمتين. طراز لويس ١٥.



٤٧٧



٤٧٤



٤٧٣



٤٧٩

لوحة ٤٧٣. نيكولا إرتو: فوتيْ كابريوليه من خشب الزان المطلي طراز لويس ١٥ (١٧٦٦ - ١٧٦٧). برغم البساطة التي تغمر خطوط هذا التصميم إلاّ أن الجمع بين المنحنيات الإنسيابية وأعمدة الأرجل المربّعة القطاع يُعدّ إرهاصاً بالطراز الإنتقالي. وعلى حين تتوّج أعمدة الأرجل مكعّبات مربّعة تتوسطها زخارف معيّنة ناتئة، ترتكز أطرافها على قواعد كرويّة مخروطة.

لوحة ٤٧٤. ديلانوا **Louis Delenois**: كرسي. طراز لويس ١٦ موديل الملكة. من الخشب المطلي(١٧٦٣-١٧٦٥). وتكشف أكاليل الغار المدلاّة على جانبيْ الشريط العلوي لمسند الظهر، وزخارف المعيّنات المفرّغة المحفورة فوق إطاري مسند الظهر وجلْسة المقعد، والمكعّبات العريضة التي تعلو أعمدة الأرجل المسلوبة ذات الأخاديد التي تُتوّجُها وزخارف الميانْدر، عن النزوع نحو الطراز الإغريقي الكلاسيكي.

لوحة ٤٧٧. هنري چاكوب: كرسي طراز لويس ١٦ موديل الملكة من خشب الجوز المذهّب. متحف مينابوليس. ويلفتنا شكل مسند الظهر الشبيه بدرع مقلوب.

لوحة ٤٧٩. فرانسوا فوليو: كرسي قابل للطيّ طراز لويس ١٦ (١٧٦٥). من الخشب المذهّب المنجّد بالحرير المطرّز، وكان مخصّصاً لغرفة النوم الشتوية للكونتيسة دارتوا بقصر ڤرساي. ويسترعي الانتباه الأخاديد المتحويّة العميقة المحفورة على أبدان الأرجل، وكذا أوراق الأكانثا الزخرفية الكثيفة التي تكسو وحدتيّ الارتكاز على الأرض.



لوحة ٤٧٥. نيكولا إرتو: فوتيْ طراز لويس ١٦ موديل الملكة (١٧٧٠). من خشب الزان المطلي. وتسترعي انتباهنا الأرجل المستقيمة المخدَّدة ذات البدن المربعِ القطاع، والصيغ الزخرفية الكلاسيكية البحتة، وقائما مسنديْ الذراعيْن اللذيْن يعلوان الأرجل مباشرة، وشكل إطار مسند الظهر شبه المستدير.



لوحة ٤٨٠. نيكولا كينيبير فوليو: فوتيْ كابريوليه طراز لويس ١٥ مكسو بقماش مطرَز (١٧٥٠ - ١٧٦٠). ويلفتنا الشكل المستطيل المبتكر لمسند الظهر المقعَّر، وخراطيش الزخارف على شكل القلوب في صدر جِلْسة المقعد وأعلى إطار مسند الظهر. متحف كارناڤاليه. باريس.



لوحة ٤٨١. برجير طراز لويس ١٦



٤٧٨



٤٧٦

لوحة ٤٧٨. لوي ديلانوا: فوتيْ طراز لويس ١٥ موديل الملكة من خشب الزان المطلي (١٧٦٣ – ١٧٦٥). ويسترعي انتباهنا طغيان زخارف الكلاسيكية المحدثة على النسق الزخرفي، وكثافة الحفر فوق صدر جِلْسة المقعد، وكذا تفريغ الحفر أعلى مسند الظهر.

لوحة ٤٧٦. نيكولا إرتو: فوتيْ طراز لويس ١٦ موديل الملكة (١٧٦٧). من خشب الزان المذهّب. ويلفتنا قائما مسندي الذراعيْن المشكلان على غرار حبل مضفور ينتهي من أسفل بوريدة محفورة على غرار الوريدة المحفورة فوق إطار جِلْسة المقعد أعلى الرجل الأمامية. سفارة الولايات المتحدة الأمريكية بباريس.

التركية اشتُقّت الكنبة العثمانلي ذات الشكل الإهليلجي المقعّرة الظهر التي ظهرت لأول مرة عام ١٧٢٩ واستمر إنتاجها حتى نهاية القرن (لوحة ٤٦١) ، وأريكة السلطانة La Sultane التي وَرَدَ ذكرها في العديد من قوائم جرد القصور الملكية . وأخيراً ظهرت في عام ١٧٧٠ أريكة پافوس La Paphose التي تميّزت بزخارفها الغزيرة . [وپافوس ميناء هام في جزيرة قبرص اشتهرت بوجود معبد ڤينوس فيها] ، ولا يعرف الخبراء سرّ إطلاق هذا الاسم عليها ، غير أنها شأن مثيلاتها التركية والسلطانة والعثمانلي استمدّت اسمها من حضارات الشرق تمشّياً مع ذوق القرن الثامن عشر الإكزوتي . وكان يراعى في تصميم هذه الأرائك وغيرها من المقاعد الضخمة أن يتناسب مع المكان الذي ستوضع فيه . وعلى الرغم من انتشار الأثاث المصنوع من خشب الأكاجو ظلت المقاعد والأرائك تتيه بالتذهيب المفرط الباهظ النفقات .

وكانت بدعة الاقتباس من النماذج المصرية الفرعونية في تصميم الأثاث الفرنسي قد ذاعت على يد الدوق دومون Duc d'Aumon عام ١٧٧٠ ، وعلى نهجه سار مصمّمو الأثاث خلال السنوات التالية . وتنوّعت الزخارف المصرية التي تُجمِّل قطع الأثاث ابتداء من الرؤوس المعتمرة بغطاء الرأس الفرعوني « النيميس » إلى نماذج أبي الهول التي زيّنت فوتيّات غرفة الاسترخاء الحميميّة (المخدع) الملحقة بغرفة نوم ماري أنطوانيت في قصر فونتنبلو . ولا نزاع في أن هذه الملكة قد لعبت دوراً هاماً في انطلاق بدعة الولع بالمصريّات Egyptomania لا في فرنسا وحدها ، بل في أنحاء أوربا حتى غدت تحريضاً سافراً على استخدام الصّيغ الزخرفية المصرية في أعمال الديكور . وفي عام ١٧٨٨ صمّم جان باتيست كلود سينيه Sené (١٧٤٨ ـ ١٨٠٣) برجيرا وأربعة فوتيّات (لوحة ٤٨٥) وفق النهج المصري لغرفة مكتب ماري أنطوانيت ، نلمس فيها غرابة الابتكار في المِرْفقيْن [القائميْن] الأماميّين للمسنديْن اللذيْن زيّنهما سينيه بتمثاليْن نصفييْن مصريّين شَكّلهما ببراعة فائقة .

وقد اضطلعت مصانع التاپيسري الفرنسية الشهيرة مثل مصنع أوبيسون Obusson وبوڤيه Beauvais وساڤونري Savonnerie في باريس بإعداد النسجيات المرسّمة Tapisserie ذات الألوان الخلاّبة الباهرة وتشكيلات الزهور البديعة لكسوة الأرائك والمقاعد (لوحة ٤٨٦ ، ٤٨٧) ثم ما لبث حرير مدينة ليون ذو الخطوط الرأسية التي تتخلّلها الصيغ النباتية متعددة الألوان أن حاز قصب السبق في هذا المضمار . وفي الوقت نفسه ظهرت أقمشة الكسوة الموشّاة بالصّيغ الزخرفية الپومپيية الطراز أو ذات الصيغ المتماثلة التي تتكرر داخل جامات بيضاوية أو مستطيلة أو معيّنة (لوحة ٤٨٨) . ومن هنا أدّت مفروشات الكسوة بدورها وظيفة أساسية في تجميل المظهر العام للأرائك والمقاعد (لوحات ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١) .

وبعد أن استنفدت باريس طراز لويس السادس عشر ، ثم طراز الديريكتوار [حكومة الإدارة Directoire] (لوحة ٤٩٢ ، ٤٩٣) ، وطراز الحكومة القنصلية (لوحة ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦) وطراز الأمپير [إمبراطورية ناپليون بوناپرت Empire] (لوحات ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩) ، وطراز عودة الملكية Restauration (لوحات ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣) ، وطراز الإمبراطورية الثانية [ناپليون الثالث] (لوحة ٥٠٤ ، ٥٠٥) استُحدثت صناعة جديدة مزدهرة ما لبثت أن روّجت في أنحاء العالم عدداً لا حصر له من مستنسخات أثاث القرن الثامن عشر الأصلي . وأمام الرّواج الذي استُقْبلت به هذه السلعة الجديدة أخذت متاجر باريس الكبرى تعرض قطع الأثاث الأصلية إلى جوار قطع الأثاث المستنسخ ، فإذا أريكتان من طراز لويس ١٥ إحداهما أصلية والأخرى تحاكيها بدقة متناهية يكاد يمثّل سعرها أربعة أضعاف سعر الأريكة الأصلية . والأمر اللافت للنظر أن أثرياء الطبقة البورجوازية كانوا يؤثرون دفع أسعار باهظة نظير مستنسخات متاجر الأثاث بفوبور سانت أنطوان Faubourg Saint Antoine عن أن يدفعوا ثمناً أقل نظير النماذج الأصلية التي كانت تزخر بها مخازن التحف الأصلية . ومن هنا غدت فرنسا ذات شهرة عالمية لا تبارى في مجال الأثاث مثلما كانت في مجال الأزياء ، فنشأت بيوت الأثاث الكبرى التي ما إن تظهر علامتها التجارية المميّزة على قطعة الأثاث المحاكية حتى تتوارى أمامها القطعة الأصلية . وما من شك في أن هذه المستنسخات المطابقة للأصل والمتقنة غاية الإتقان قد أسهمت في تعريف العالم بطرز أثاث القرن الثامن عشر ، ووجدت هذه المستنسخات سوقاً رائجة في شتى أنحاء أوربا والشرق وأمريكا الجنوبية حتى غدت تجارة مزدهرة . غير أنه لا نزاع أيضاً في أن مشاهدة مجموعات أثاث القرن الثامن عشر في أماكنها الطبيعية بقصور فرنسا وبعض الدور القديمة بالأقاليم أشدّ تأثيرا من مشاهدة مفرداتها الموزّعة في المتاحف التي تفتقد سحر الماضي وعراقة البيئة الأصلية . والراجح أن تعلّق الذّوّاقة المعاصرين بأثاث القرن الثامن عشر مردّه إلى كونه أرقَى وأروع ما يمكن أن تُزيِّن به الجدران العارية في دورنا الحديثة المجرّدة من الزخارف الجصّية ومشغولات الخشب المحفور ، فليس ثمة ما هو أبدع من مكتبة أو منضدة أو ڤترينة أو مكتب أو زوج من أپليكات القرن الثامن عشر وسط جدراننا ذوات الألوان المبسّطة البكماء ، فإذا هي تجذب النظر إلى جمالها الذي يضفي على التنسيق الداخلي للمنزل تناغماً آسراً وانسجاماً رائعاً لا يتوفر في الأثاث العصري ، فضلاً عن صلاحيتها التامة للاستخدام اليومي .

ومع هذا الثراء الفرنسي في مجال الأثاث لم يكن ثمة بد من أن ينال الأثاث نصيبه من العناية والاهتمام في بقية أنحاء أوربا ، وخاصة في إيطاليا والأقاليم الألمانية وإنجلترا وغيرها ، فإذا هي بدورها تقدّم نصيبها الخصيب الوفير من طراز الروكوكو .

لوحة ٤٨٣ . غرفة الاستقبال الحميميّة الملحقة بمخدع نوم السيدات Boudoir . وتزيّن جدرانها الزخارف الجروتسكية ـ الرومانية «الأرابيسك»، وتتوسّطها أريكة طراز أمپير Empire موديل «تركواز». متحف المتروپوليتان.





٤٨٥



٤٨٦



٤٨٤

لوحة ٤٨٤. كنبة عثمانلي **Ottomane** طراز لويس ١٦.

لوحة ٤٨٥. سينيه **Sené** فوتيْ طراز لويس ١٦ذو زخارف مصرية متحف المتروپوليتان.

لوحة ٤٨٦. فوتيْ طراز لويس ١٥موديل الملكة (١٧٢٠ - ١٧٣٠). من خشب الزان المذهّب تكسوه نسجيّة مرسّمة من مصنع بوڤيه للتاپسري.

لوحة ٤٨٨.چان چاك بوتييه وچورچ چاكوب: فوتيْ طراز لويس ١٦ موديل الملكة. من خشب الجوز المذهّب. مكسو بنسجيّة مرسّمة من مصنع بوڤيه (١٧٦٨ - ١٧٧٠). قصر فونتنبلو.



لوحة ٤٨٨. چان چاك پيوتييه وچورچ چاكوب: فوتيْ طراز لويس ١٦ موديل الملكة. من خشب الجوز المذهَب. مكسو بنسجيّة مرسّمة من مصانع بوڤيه (١٧٦٨ – ١٧٧٠). قصر فونتنبلو.



لوحة ٤٨٧. ميشيل جوردان: فوتيّ طراز لويس ١٥ موديل الملكة. تكسوه نسجيّة مرسّمة من مصنع سافونري **Savonnerie** (١٧٦٠). متحف اللوفر.



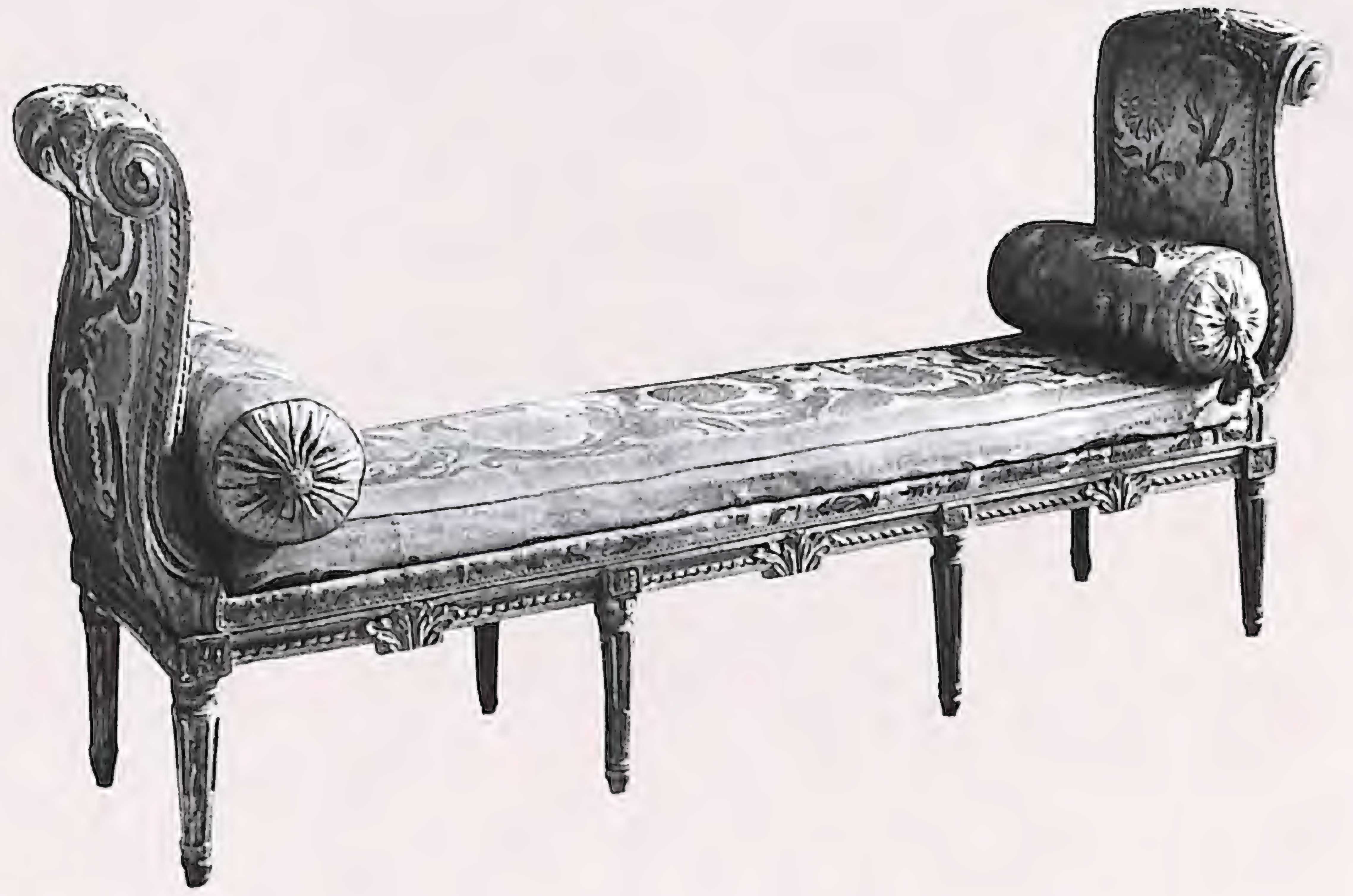
لوحة ٤٨٩. صالون طراز لويس ١٥. بالمنزل الخاص بأسرة جاك صمويل برنار. باريس.



لوحة ٤٩٠. صالون طراز لويس ١٦.
بالمنزل الخاص بأسرة ده تيسيَّه
Hôtel de Tessé متحف المتروبوليتان.



لوحة ٤٩١. صالون طراز لويس ١٦ .متحف المتروبوليتان.



لوحة ٤٨٢. بانكيت **Banquette** مقعد طويل الجلسة ذو عمق عادى، ولاظهر له.



لوحة ٤٩٦. چاكوب فرير: (١٨٠٠) كرسي طويل (شزلونج) فرنسي طراز «الحكومة القنصلية» نموذج للطراز الكلاسيكي المحدث بعد الثورة الفرنسية. ينحني مسندا جانبي الشيزلونج إلى الخارج، تتوسّط كل منهما لوحة محفور عليها خرطوشة تمثّل الإله ميركوريوس وعلى جانبيها حيوان جريفون جاثم ومن فوقه غصن ذي ثمر، وهو أحد الصيغ الزخرفية الشائعة خلال القرن ١٩. ويحمل هذا الكرسي الطويل حشيّة مستطيلة، وتتدلّى من إطار الجلْسة قطعة هلالية الشكل محفور عليها قناع أپوللو. ويستند الكرسي على أرجل حيوانية الشكل ذَوات كعوب على شكل الحوافر. وقد صنع چاكوب فرير هذا الشيزلونج وغيره للإمبراطورة جوزفين عندما كانت تؤثث قصر ماليزون.



لوحة ٤٩٧. شزلونج فرنسي من خشب الجوز طراز الإمبراطورية «أمپير». وقد شاع هذا الكرسي الطويل خلال القرن ١٩ فى فرنسا، ومازال يستخدم حتى اليوم فى غرف النوم، ويتميّز بمسند ظهره المحلّى بالزخارف المحفورة، فضلاً عن زخارف الأغصان والزهور التى تجمّل إطار الجلْسة، وكثيراً ما تضاف «الطّنفسة»، وهى الوسادة المحشوّة بالريش لتوفير المزيد من الراحة.


لوحة ٤٩٢. فوتيْ طراز ديركتوار **Directoire**.


لوحة ٤٩٣. فوتيْ طراز ديركتوار .


لوحة ٤٩٤. فوتيْ طراز الحكومة القنصلية **Consulat**.


لوحة ٤٩٥. فوتيْ طراز الحكومة القنصلية على شكل قارب الجندول



لوحة ٥٠٢. فوتيْ طراز عودة الملكية.



لوحة ٤٩٨. فوتيْ طراز الإمبراطورية
«أمبير» **Empire**.



لوحة ٥٠١. كرسي طراز عودة الملكية.



لوحة ٥٠٠. كرسي طراز عودة الملكية
Restauration. على شكل قارب الجندول.



لوحة ٥٠٤. فوتيْ منجّد. طراز عهد
الإمبراطورية الثانية **Second Empire**.



لوحة ٥٠٥. فوتيْ منجّد. طراز عهد الإمبراطورية الثانية.



لوحة ٤٩٩. تابوريه طراز أمبير على شكل
حرف **x** (سيْفان متقاطعان).



لوحة ٥٠٣. أريكة القيلولة **Méridienne** وكانت تقتنيها مدام ريكامييه (١٧٧٧ – ١٨٤٩) صاحبة الصالون الأدبي الشهير وصديقة الأديب شاتوبريان. طراز عهد عودة الملكية.

طراز الأثاث الإنجليزي



وفاة الملكة آن (١٧٠٢ ـ ١٧١٤) آخر ملوك أسرة ستيوارت في إنجلترا عن انتقال العرش إلى چورج الأول من أسرة هانوڤر (١٧١٤ ـ ١٧٢٧) ، وكذا عن انتقال عبء رعاية الفنون إلى طبقة ملاُّك الأراضي الأثرياء المستنيرين تساندهم طبقة التجار ، وكان معظم هؤلاء المياسير يؤيّدون حزب الأحرار Whigs الذي تزايد نفوذه على مدى نصف قرن تقريباً ، مما أدّى إلى سيطرة الذوق الرفيع على الفنون بشكل لم يسبق له مثيل في إنجلترا . وفي مطلع القرن الثامن عشر قصد مدينة روما ثلاثة من الفنانين الإنجليز الذين قُدّر لهم التحكّم فيما بعد في مسيرة الذوق الفني – هم لورد برلنجتون Earl of Burlington وتوماس كوك Coke ووليام كنت ـ لحضور الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على زيارة المعماري العملاق إنيجو چونز[٦٤] لروما ، وهو منْ أزْكَى فيهم وفي غيرهم الحسّ الرهيف بالذوق القومي الذي تحكمه العقلانية والإلتزام بقواعد الطرز الكلاسيكية التي ثبت على مرّ التاريخ أنها هي التي تشكّل الذوق السليم . وعاد الثلاثة إلى إنجلترا مزوَّدين بكافة رسوم المعماري البندقي پالاديو الكلاسيكية ليطبعوا الذوق القومي في مجال التنسيق الداخلي في الدور والقصور بالحسّ المعماري .

وما أكثر ما حدّثنا التاريخ عن تأثير عشيقات الملوك الأوربيين على مسيرة الفنون بصفة عامة وعلى تطور فن الأثاث بصفة خاصة . ومردّ ذلك في أغلب الأحوال إلى حرص الخليلات الملكيات الحسناوات ـ اللاتي كن يدركن بالسليقة أن الملل لن يلبث أن يتطرّق إلى قلب العشيق فيستبدل بالمحظيات المستهلكات غيداً ناعمات ـ على الظفر في عجلة من أمرهن بكل ما يستطعن الاستحواذ عليه . وهو مسلك واقعي نابع من إحساسهن الغريزي بأن عواطف الملوك عابرة متنقّلة ، سريعة الاحتشاد سريعة الانفضاض . ومن هذا المنطلق كان سعي ملكات أوربا غير المتوّجات إلى اقتناء كل ما غلا ثمنه ، من صوانات وكومودات مطعّمة بنفيس الأخشاب ، وتحف مرصّعة بالذهب والفضّة ، وسائر أنماط الأثاث الزاخر بمشغولات البرونز المحفور ، وكسوات الاستبرق الباذخة ، ومن باب أوْلَى الحليّ والجواهر ، مما يمكن تحويله إلى مال سائل حين تنفضّ العلاقة ويتغيّر الحال . ومن هنا لم تكفّ عشيقات شارل الثاني (١٦٦٠ ـ ١٦٨٠) عن التحريض على تزويد أثاث القصور بكافة أنواعه بالأبهة الفائقة والزخارف ذات الكلفة الباهظة ، فلم تكد تنقضي عشرون سنة على عودة الملكية حتى توارت أنماط الأثاث المتقشّف المأثور عن عهد كرومويل البيوريتاني ، لتحتل مكانها أنماط تمثّل الذوق المرهف اللعوب للبلاط الإنجليزي . ومع أنه قد ظهر على يد سير كريستوفر رِنْ خليفة المعماري العظيم إنيجوچونز نسق معماري بديع مبتكر نهض بالذوق الإنجليزي نهضة ملحوظة ، إلاّ أن أنماط الأثاث لم ترق إلى مستوى العمارة إلاّ مع بداية القرن الثامن عشر حين بدأت المقاعد والأرائك تتجمّل بالزخارف ، واطّرح نجّارو الأثاث خشب البلوط لاجئين إلى خشب الجوز الناعم الملمس ذي اللون البني المتألّق الذي أسبغ على الأثاث الإنجليزي رونقاً لونياً لم يكن معهوداً من قبل . ومضى المصمّمون يدرسون ويبحثون عن كل ما قد يوفّر الراحة للجالسين ، وإذ كان دفء الحجرات هو طِلْبة الجميع ، كما كان وقوع النظر على منبع الدفء ـ أعني المدفأة ـ هو المحور الذي تدور من حوله محاولات توفير الراحة ، باتت المحافظة على درجة حرارة المُصْطلى والوقاية من تيارات الهواء هي الشُّغل الشّاغل لصانعي الأثاث الإنجليز . ولعل الكرسي ذا مسند الظهر المرتفع كان أول محاولة من نوعها توفّر لمن يُدفئون أقدامهم بحرارة نيران المدفأة وقاية أطرافهم من التجمّد ، فلقد كانت التيارات الهوائية التي يتسرّب قَرْصها وصفيرُها من تحت ضُلف الأبواب ومن خلال أطر النوافذ مصدر قلق مستديم في البيت الإنجليزي . ومن هنا بذل مصمّمو الأثاث أثناء القرن الثامن عشر أقصى جهودهم لتوفير الراحة لسكان البيت الإنجليزي من خلال الكرسي ذي مسند الظهر المرتفع بخدَّيه المنبسطيْن كجناحيْن لصّد تيارات الهواء وتركيز درجة الحرارة حتى أطلق عليه اسم « الكُرسي المريح » Easy - chair إلى أن أُطلق عليه في القرن التاسع عشر اسم « كرسي الجدّ » Gandfather's chair الذي غدا الكرسي المناسب كل المناسبة لطبيعة الإنجليزي ومزاجه ، إذ يمنحه الإحساس الشخصي بالعزلة حتى وهو بين أفراد أسرته ، باعتباره مأوى الجسد المحصّن من جهات ثلاث ، حتى شاع المثل القائل « إن مقعد الرجل الإنجليزي هو حصنه » . ولم يتوقف المصمّمون عن تحسين هذا الكرسي والإضافة إليه ، فإذا مسند ظهره المرتفع ومسندا الذراعين يكتسيان بكسوة مُنَجَّدة بينما اتخذ الإطار العلوي لمسند الظهر أشكالاً متنوّعة ، وانحنت رُكَبُ الأرجل «**الكابريوليه**» ، وتقوّست السؤاسات Strechers (عوارض تقوية الأرجل) لأعلى كي تلتقي الهيكل الخشبي الحامل لجِلْسة المقعد .

وما لبث التواشج الرهيف بين خشب الجوز ذي الزخارف المحفورة ، وكسوة الحرير المقصّب الباذخة ، والمخمّل الناعم الملمس ، أن أدّى إلى بلوغ هذا المقعد العتيد الذّروة في توفير الراحة المقرونة بالأناقة . كما ظهر ابتكار آخر في عهد شارل الثاني هو « كرسي الغرام » Love seat الحميميْ المكتنز ، وهو مقعد وثير أو فوتيْ منجّد يتّسع لشخصين متلاصقيْن .

وقد أفرز القرن الثامن عشر ـ كما أسلفت ـ طبقة ذات دراية واسعة بالفنون ، اكتسبت ذوقها الرفيع بفضل رحلات أفرادها إلى إيطاليا وفرنسا وممارسة العزف الموسيقي والرسم والتصوير ، فإذا هم يحيطون أنفسهم بكل ما هو جميل أنيق رصين بعيد عن السُّوقيّة ، وإذا صناديق حفظ المتاع والثياب ذوات الأدراج Chest ترتكز فوق أرجل ، وإذا هي تضمّ صفوفاً ثلاثة أو أربعة من الأدراج تغشّي واجهاتها الزخارف المحفورة ، وإذا أرجل هذه الصناديق تتقوّس لتتّخذ أشكالاً منحنية على هيئة سيقان الحيوان ، منتهيةً بكعوب على هيئة كفّ حيوان ذي أظفار .

ومضت إنجلترا في استيراد الخزانات الصينية المطليّة باللّك ، وكذا شحن الخزانات والمكاتب والموائد من هولندا إلى الصين رأساً حيث يجري طلاؤها باللّك وزخرفتها بالرسوم على أيدي الفنانين الصينيين لتعود بعد ذلك إلى أوربا ، وذلك بعد أن باءت محاولة تقليد اللّك الصيني في إنجلترا وأوربا بالفشل لافتقار القائمين عليه إلى الأيدي المتخصّصة وإلى مهارة المزخرفين الصينيّين .

هكذا شهد القرن الثامن عشر تحوّل الأثاث الإنجليزي من أنماط فجّة غير مُتقنة تحجب عيوبها الكسوةُ الباذخة ، إلى تحف فنية بالغة الروعة والإبهار غير مسبوقة أو ملحوقة . وفي هذا المقام لا يجوز إنكار تأثير الأثاث الفرنسي والإيطالي والهولندي على صناعة الأثاث في أوربا وإنجلترا وأمريكا بصفة عامة ، على الرغم من أن الاقتباس كان يتم في حدود ضيّقة قد تضيع معه بعض معالم الطراز الأصلي ، ومع ذلك كان الذوق الفرنسي منذ عام ١٧٥٠ بلا جدال هو المسيطر على صناعة الأثاث في العالم المتحضّر بأسره . وما كاد عام ١٧٦٠ يهلّ حتى شاعت في إنجلترا كُتُب مصمّمي الأثاث التي تضمّ تصميمات عصرية بسيطة زهيدة الثمن تناسب بيوت الطبقة المتوسطة . وقد أدّى هذا التحوّل التدريجي من الاهتمام بذوق الطبقة الأرستقراطية إلى مطالب الطبقة الوسطى النامية إلى تزايد عدد صانعي الأثاث الذين أخذت أسماؤهم وعلاماتهم التجارية المميّزة تمهر أطر المقاعد والأرائك والصوانات والمكاتب والمكتبات .

وبعد أن استوعب صانعو الأثاث الإنجليز العديد من الأفكار الأجنبية المتصلة بصناعتهم انتشرت أرجل الأثاث المنحنية « الكابريوليه » على شكل حرف S والتي تنتهي أطرافها بكعوب بديعة بلغت قمة الأناقة خلال عهد الملكة آن ، كما بدأ صانعو الأثاث يستغنون عن « السؤاسات » التي تربط بين أرجل الكراسي والأرائك والمناضد ، مبدعين أنماطاً متنوعة من الأثاث تتميّز ببساطة تصميمها وانسياب خطوطها ، وظهرت نماذج بالغة الكمال والإتقان للمكتبات التي تعلو المكاتب ومناضد للكتابة تتوسّطها فُرجة Knee-hole لاحتواء ساقيْ الجالس إليها ، وطغت التصميمات المستقاة من المعمار على صناعة الأثاث ، فإذا خزانة حفظ الكتب (المكتبة) ترتفع صوب السقف كأنها مبنى منمنم ، تحفُّها من الجانبين دعامات ذوات أخاديد رأسية تشكّل إطاراً جانبياً للمكتبة ، ويعلوها طُنُف (كورنيش) تتوّجه جبهةٌ مثلّثة . وأخذت هذه العلاقة الحميمة بين المعمار وصناعة الأثاث في النمو شيئاً فشيئاً خلال القرن الثامن عشر ، لا في أنماط الكراسي والأرائك والمناضد والصوانات والمكتبات فحسب ، بل حتى في تشكيل أُطر المرايا والمدافيء والكرانيش والكمرات التي تعلو الأبواب والشبابيك (لوحات من ٥٠٦ إلى ٥٢٩) .

وما كاد ينصرمُ من القرن الثامن عشر عقدان حتى أثبت الأثاث الإنجليزي جدارته بعد أن تشرّب كافة الاتجاهات الأجنبية الوافدة واستوعبها بذكاء ، ولكن إلى حين . إذ ما لبث أن تخلّى عن وقاره المأثور بعد أن أخذ يستملي الذوق الألماني في عهد چورج الأول (١٧١٤ ـ ١٧٢٧) مما أدّى إلى نتائج مؤسفة ، فضلاً عن تأثير الذوق المتردّي لعشيقة الملك الذي تجلّى صارخاً في منجزات تلك الحقبة ، وإذا نفوذها يقضي باستبعاد سير كريستوفر رِنْ من منصبه مشرفاً عاماً على المباني وتخطيط العاصمة بعد أن قاوم رغبتها السّوقية في تغيير بعض معالم قصر « هامپتون كورت » . ومع ذلك ، فبرغم ذوق البلاط الهابط ونزوات خليلة الملك المبتذلَة لم تفتّ هذه المثبّطات في عضد شوامخ المعماريّين الإنجليز أو تُوهِن من قدر أذواق النبلاء والمياسير ، فإذا رعاية اللورد بيرلنجتون ورفاقه المستنيرة تنهض بالذوق الفني المعاصر ، فتنشر تصميمات المعماري إنيجو چونز ورسوم المعماري پالاديو للآثار الرومانية ، كما يعود إليه الفضل في تأييد وتشجيع المعماري المزخرف وليام كِنْت William Kent الذي ارتأى ضرورة تطوير طرز الأثاث لكي يسود التآلف



لوحة ٥٠٦. منضدة مطالعة إنجليزية Table Desk مستهل القرن ١٧. من خشب البلوط تغشّي جانبيها زخارف محفورة من أوراق وعناقيد الكروم تحتل شكلاً مثلّثا يعلو إفريزاً من زخارف المعيّنات والورود. وثمة رف ودُرجان تحت سطح القراءة المائل الذى ينتهي بإفريز يستند إليه الكتاب أثناء المطالعة.



لوحة ٥٠٨. مكتب Bureau طراز الملكة آن من خشب البلوط (١٧١٠). يُلفت أنظارنا تصميم الأرجل والمقابض النحاسية المبتكرة.



لوحة ٥٠٧. مكتبة تعلو مكتباً **Bureau Bookcase**. طراز وليام وماري. القرن ١٧. تتوّجها حنْيتان مزخرفتان بالتذهيب المحاكي للفن الصيني «شينوازري» فوق أرضية حمراء وتعلوها خمس حليات على شكل مزهريات مفضّضة. وتزخر المكتبة بالأدراج والعيون (الخورنقات) لحفظ الأوراق والبطاقات والملفّات.



لوحة ٥٠٩.مكتبة تعلو مكتباً. طراز الملكة آن. مطلي بالّلك الأحمر، وعليه مشاهد محاكية للمشاهد الصينية باللون الذهبي. وبقاعدته درجان قصيران وآخران طويلان، ودرج خفيّ فى الكورنيش العلوي، والعديد من الأدراج الصغيرة والعيون (الخورنقات) فى القسم العلوي، وقد غطّي السطح المعدّ للكتابة بالجوخ لتسهيل القدرة على الكتابة

لوحة ٥١٠ أ، ب. مكتب إنجليزي قابل للنقل **Portable Table** ١٧٣٠ (يبدو هنا مغلقاً ومفتوحاً). مزوّد بخمسة أدراج مقعّرة الواجهة وثلاثة عيون لحفظ الأوراق وغيرها، يُغْلق عليها السطح المائل المُعدّ للمطالعة. وأسفل هذا السطح درج بكامل طول المكتب ذو واجهة متعرّجة. والمكتب من خشب الجوز المطلي بالك الياباني الأحمر، وعليه رسوم مذهّبة ومفضّضة محاكية للمشاهد الصينية. ونلاحظ وجود المقابض المعدنية على جانبيْ المكتب لتسهيل نقله.

لوحة ٥١٣. مكتب دانمركي مطلي تعلوه مكتبة. مستهل القرن ١٨ مزخرف بأشكال شخوص ومناظر طبيعية ومبان، على حين تزخر الضّلف والأدراج بمشاهد مرسومة بالك تحاكي المشاهد الصينية، أما الأرضيات فتحاكي الرخام الأحمر. وتحتوي المكتبة على أدراج وعيون وراء ضلفتيْ الباب. السطح المائل قصير قليل العمق نسبياً، ومن داخله تجهيزات لأدوات الكتابة.

لوحة ٥١٤. مكتب هولندي تعلوه مكتبة **Dutch Marquetey Bureau cabinent**. منتصف القرن ١٨. مطعّم بتصميمات الماركتري الزخرفية على هيئة زهور. الجزء العلوي مكتبة لعرض الكتب ذات ضلفتين مقسّمتين بسؤاسات رأسية وأفقية بينها ألواح زجاج البللور المشطوف **Bisoté**، علاوة على وجود هذه الألواح الزجاجية على جانبيْ المكتبة. ويحتوي الجزء الأدنى على ثلاثة أدراج ودولاب محدّب على الجانبين، كما يلفتنا الشكل المتحوّي للسطح المائل. ونلاحظ إرتكاز واجهة هذه المكتبة على رجليْن مبتكرتين متحوّيتيْ الشكل بزاوية مائلة على الواجهة يصل ارتفاعهما إلى الدُّرج الثالث، كما تنتهي الرجلان على شكل حافر مجرّد.

لوحة ٥١٥. مكتب ألماني تعلوه مكتبة Oak **Bureau Cabinent**. القرن ١٨ من خشب البلوط المصبوغ. ويلفتنا الحجم الضخم لهذه المكتبة التي تعلوها خرطوشة من طراز الروكوكو تضم شعاراً مذهّباً يحمل الحروف الأولى من اسم أحد العظماء، كأنما تتوّج واجهة معمارية من نفس الطراز. ويعلو منتصف الجزء الأسفل سطح مائل للكتابة يغطي فجوة الكتابة، وآخر أسفله عبارة عن ضلفة واحدة ذات حشوتين، فضلاً عن ٤٩ دُرجاً متنوّع الأشكال والأحجام. وقد تميّزت الصوانات والمكتبات والمكاتب الألمانية من طراز الروكوكو عامة بصغر حجم أدراجها.

لوحة ٥١٦. مكتب إنجليزي تعلوه مكتبة **Bureau Bookcase**. من خشب الماهوجني (١٧٦٠). أربعة أدراج تحت سطح الكتابة المائل. وتشمل واجهة المكتبة ثلاثة عشر لوحاً من زجاج البللور المشطوف تجمّلها أربعة حليات خشبية قوطية الطراز، تردّد صداها شبكة مخرّمات قوطية تستقر داخل واجهة مثلثة على شكل عُنُقيْ البجعة **Swan-neck pediment**.

لوحة ٥١٧. مكتب إنجليزي تعلوه مكتبة **Breakfront Secretaire Bookcase**. منتصف القرن ١٨. يتشكّل السقف من پاجودا، وتغطي واجهات ضُلف المكتبة شبكات زخرفية صينية. وتعدّ هذه المكتبة نموذجاً متطرفاً للطراز الصيني الذى قدّمه تشيبنديل فى كتابه «الدليل» عام ١٧٥٠، وقليل هم صنّاع الأثاث الذين ذهبوا هذا المذهب البعيد فى محاكاة الأثاث الصيني. ويشتمل هذا النموذج على درج يُستخدم سطحاً للكتابة فوق صوان ذي ضلفتين تحفّه ستة أدراج على كل جانب من الجانبين.



لوحة ٥١٥.

لوحة ٥١٠ أ، ب.




لوحة ٥١٣.


لوحة ٥١٤.


لوحة ٥١٦.


لوحة ٥١٧.



لوحة ٥١٩.



لوحة ٥١٨.

لوحة ٥١١. مكتب أمريكي طراز الملكة آن Blockfront Kneehole Desk (١٧٣٠ ـ ١٧٤٠) مقتبس من تصميمات تشيبنديل. مصنوع في ولاية ماساتشوستس. ثلاثة أدراج محدّبة على جانبي فُرجة امتداد ساقيْ الجالس، فضلاً عن درج عريض فوقها.

لوحة ٥١٢. مكتب أمريكي طراز الملكة آن من خشب الجوز ذو فرجة لامتداد الساقيْن تنتهي بخزانة (١٧٤٥). مصنوع في نيويورت. رود أيلاند. ويستند على أرجل ذوات خطوط منحنية. وثمة درج طويل واحد يمتد بامتداد الإفريز العلوي يعلو صفّيْن من الأدراج الصغيرة، ويشتمل كل صف على ثلاثة أدراج.

لوحة ٥١٨. مكتب إنجليزي Library Writing Table (١٧٥٨) من خشب الماهوجني. نموذج لبعث الطراز القوطي في منتصف القرن ١٨. السطح العلوي مكسو بالجلد، ويرتكز على أربع قواعد مربّعة القطاع، زيّنت أسطحها بجامات مستديرة تحوي صيغاً زخرفية قوطية، وأركانها بأعمدة على شكل سيقان الشجر قممها من البرونز، وثمة أدراج ثلاثة قليلة العمق على امتداد الإفريز العلوي. وتحتوي كل قاعدة من قواعد المكتب الأربع على ثلاثة أدراج محجوبة بضلفة. وهيكل المكتب مصنوع من خشب الصنوبر المكسو بقشرة من خشب الماهوجني. والمكتب ذو أربعة أوجه (طول ضلعه متران)، ومن المحتمل أنه كان يستخدم بواسطة أربعة أفراد، إذ يشتمل تصميمه على فرجات سيقان الجالسين من الأوجه الأربعة.

لوحة ٥١٩. مكتب إنجليزي «ماهوجني» طراز الروكوكو Library desk من تصميم تشيبنديل (١٧٥٠). السطح العلوى للمكتب مكسو بالجلد ويرتكز على قاعدتين متحوّيتيْ الواجهتين تتحلى أركانهما بأكتاف محفورة إنسيابية مقوّسة. وكافة الأدراج مزوّدة بمقابض نحاسية وفق طراز الروكوكو. وتحتوي كل قاعدة على ثلاثة أدراج من الأمام ودولاب من الخلف. وجميع الأدراج المصطفّة على الإفريز العلوي زائفة. ويعدَ هذا المكتب نموذجاً جيداً لمحاولة الإنجليز الاقتراب الحذر من طراز الروكوكو الفرنسي.

لوحة ٥٢١. مكتب ذو فرجة لامتداد الساقيْن من طراز تشيبنديل الأمريكي Kneehole Desk مصنوع في نيويورت. رود أيلاند (١٧٦٠). نموذج لطراز المكتب المسدود الواجهة Bloclfront ومُحلّى بزخارف المحار والصَدف. وقد شاع هذا النموذج في ماساتشوستس وكونَكتكت ونيويورك.



لوحة ٥١١.



لوحة ٥٢١.



لوحة ٥١٢.





لوحة ٥٢٠. مكتب إنجليزي وخزانة للأدوات الشخصية **Bureau Dressing Chest** (١٧٥٠). نموذج ممتاز لتصميم طراز الروكوكو الثري بخطوطه البالغة الإنحناء والمسرفة الزخارف. فثمة خمسة أدراج مقعّرة الواجهة تحت الكوّة الوسطى المسقوفة، يكتنفها من كلا الجانبين صفّ من خمسة أدراج ذوات واجهات مقعّرة، ويشكل الإفريز برمّته درجاً. وبرغم ندرة المقابض المذهّبة فى الأثاث الإنجليزي، إلاّ أن المقابض والزخارف وفق طراز الروكوكو تغمر هذا المكتب بصورة موفّقة.



لوحة ٥٢٥. مكتب إنجليزي **Side-board** طراز الوصاية «ريچنسي» (١٧٩٠) يرتكز على ثمانية أرجل.



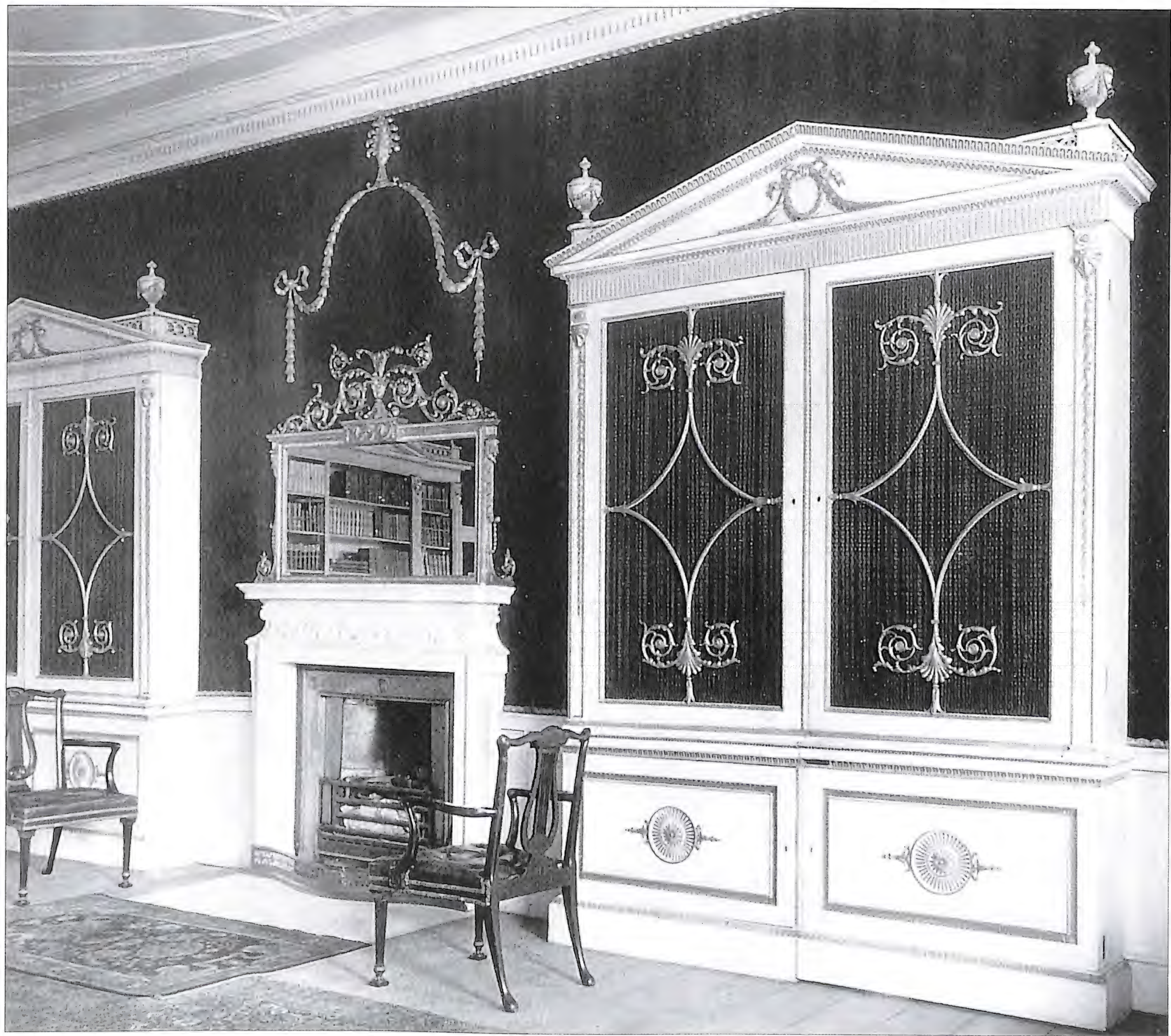
لوحة ٥٢٦. بوفيه إنجليزي طراز الوصاية (١٨٠٠). من خشب الماهوجني مطلي بالبرنيق. استخدمت الزخارف النحاسيّة المذهّبة استخداماً بارعاً للتعبير عن اختلاف المستويات. الجزء الأوسط غائر بانحناءة بسيطة حيث الدرج الكبير، والدرجان الجانبيان محدّبان.



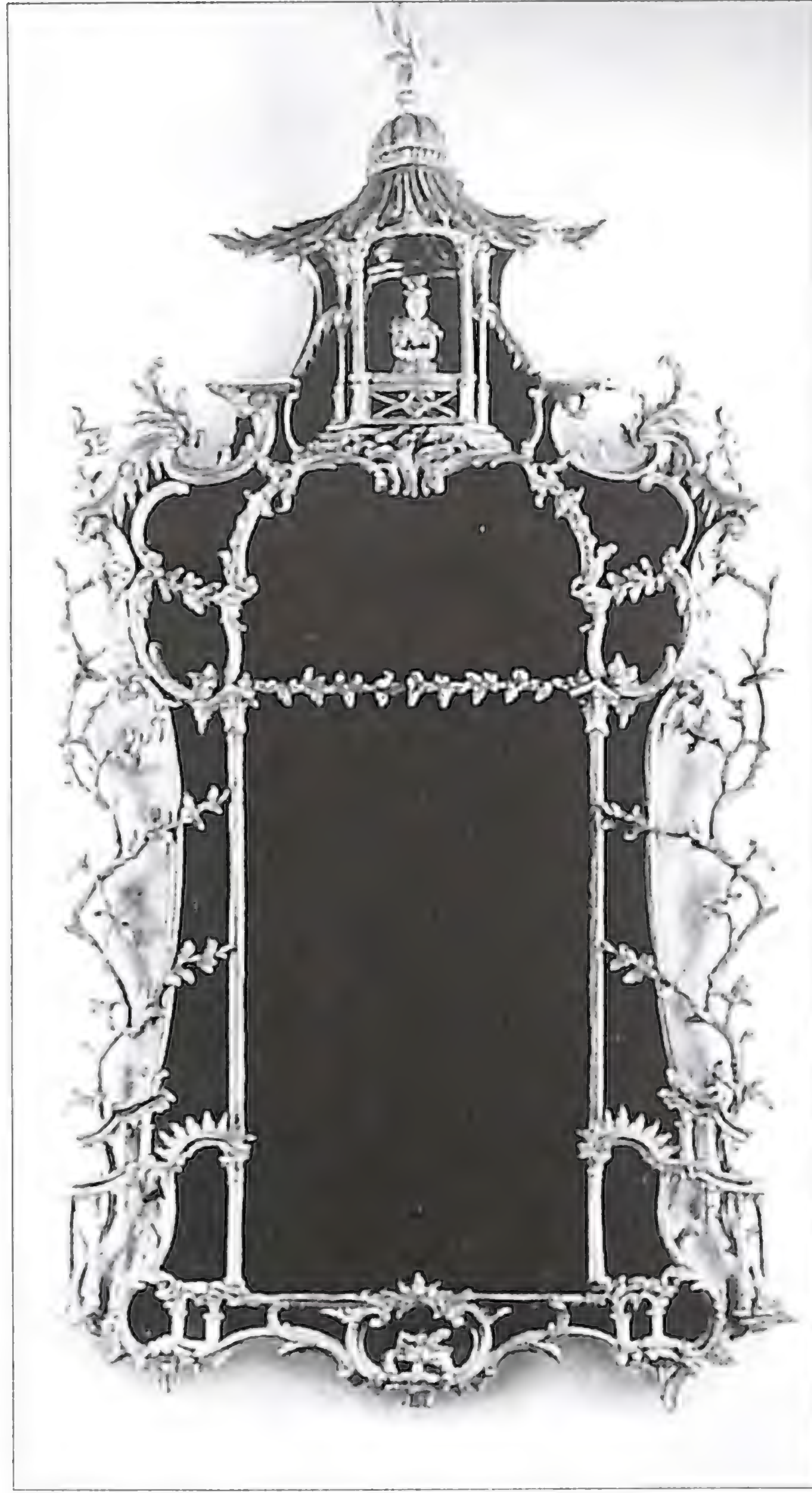
لوحة ٥٢٤ . كومود إنجليزي ذو واجهة محدّبة (١٧٧٠) سطحة مغشّى
بقشرة من خشب الماهوجني المجزّع مطليّة بطبقة من البرنيق اللامع.

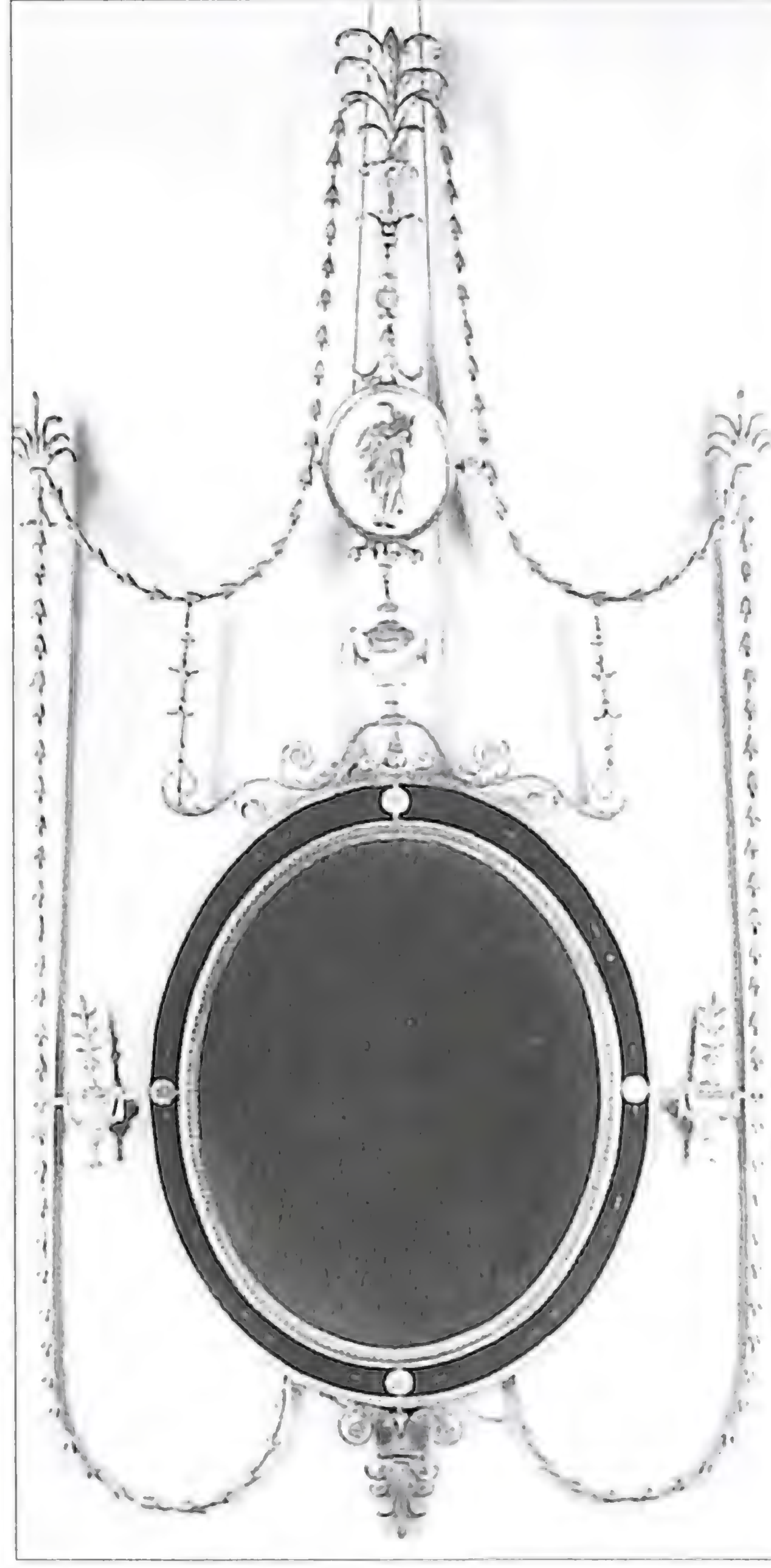


لوحة ٥٢٢ . مكتب أمريكي تعلوه مكتبة طراز تشيبنديل Bombé desk and Bookcase مصنوع فى بوسطن (١٧٦٠ ـ ١٧٨٠)، وقد تشكّلت القاعدة محدّبةً أسوة بطراز الروكوكو الأوربي. وكانت الطرز الأوربية تستغرق عادة بضع عقود قبل أن تلقى الرواج فى أمريكا، وما أكثر ما كان يلحقها التعديل لمواكبة الذوق الأمريكي. وقد أضفى صانع هذا المكتب ـ المكتبة على الجزء الأسفل الشكل المحدّب المتحوّي، كما أضاف إلى ضلفة مرآة المكتبة زخارف طراز الروكوكو المعهودة من لفائف وأصداف، وازادنت أجناب واجهة الجزء العلوي بأكتاف مخدّدة تعلوها تيجان أوراق الأكانثا. وزوّد الفراغ تحت الغطاء المائل بسلسلة من الأدراج المتدرّجة تزيّنها زخارف ومقابض نحاسية على شكل المحار والأصداف.



لوحة ٥٢٣. چيمس پين James Paine: مكتبة ضخمة معمارية الطراز تعلوها جبهة مثلّثة دوريّة الطراز. من الخشب المطلي بالّك الأبيض. ضلفتا المكتبة العلويتان من الزجاج المبطّن بسُدُل من قماش داكن اللون تجمّلها زخارف البرونز المذهّب، على حين يزيّن ضلفتيّ المكتبة السفليتان وريدتان ضخمتان من الخشب المحفور المذهّب. مكتبة بروكِتْ هول ١٧٦٥.


٥٢٩


٥٢٨


٥٢٧

لوحة ٥٢٧ . روبرت آدم. كومود هلالي **Demi-lune**. طراز كلاسيكي محدث، تزيّنه ثلاث لوحات مصوّرة وثلاث رصائع (جامات) مستهلمة من الفن الكلاسيكي.

لوحة ٥٢٨ . روبرت آدم. مرآة بيضاوية الشكل من الخشب مصمّمة خصّيصاً لإثراء التنسيق الداخلي، ذات خطوط رقيقة مستهلمة من الصيغ الزخرفية البومبية، تعلوها جامة لامرأة ترتدي زيّاً كلاسيكياً تحيطها أكاليل تحمل ثماراً وزهور العسل ومزهريات كلاسيكية.

لوحة ٥٢٩ . تشيبنديل: مرآة للزينة تكسوها قضبان رقيقة مذهّبة بالغة الجمال من طراز الروكوكو تظفر فيها الزخارف النباتية باهتمام بالغ. ويعلو المرآة «ماندران» صيني يجلس تحت قبة الپاجودا متأملاً صفحة المياه.

بين عناصرها داخل الغرف والقاعات ، فأضاف ـ هو وغيره ـ المناضد والكراسي بلا ظهر أو مُرتفق Stools والأرائك الضخمة باعتبارها مكوّنات أساسية لأثاث الصالونات . ومن هنا سيطر كِنْت باقتباساته الموفّقة من الطرز الرومانية على الذوق العصري في السنوات الأولى من القرن الثامن عشر لاسيما أرائكه من الخشب المحفور المزيّن بحشوات من زخارف المحار والصّدف ورؤوس الحيوان وآباء الهول وملائكة الحب والغصون المحمّلة بالأوراق ، حتى بدا الأثاث وكأنه تحف أثرية مكانها المتاحف لا الاستخدام الآدمي في البيوت (لوحات ٥٣٠ إلى٥٣٤) .

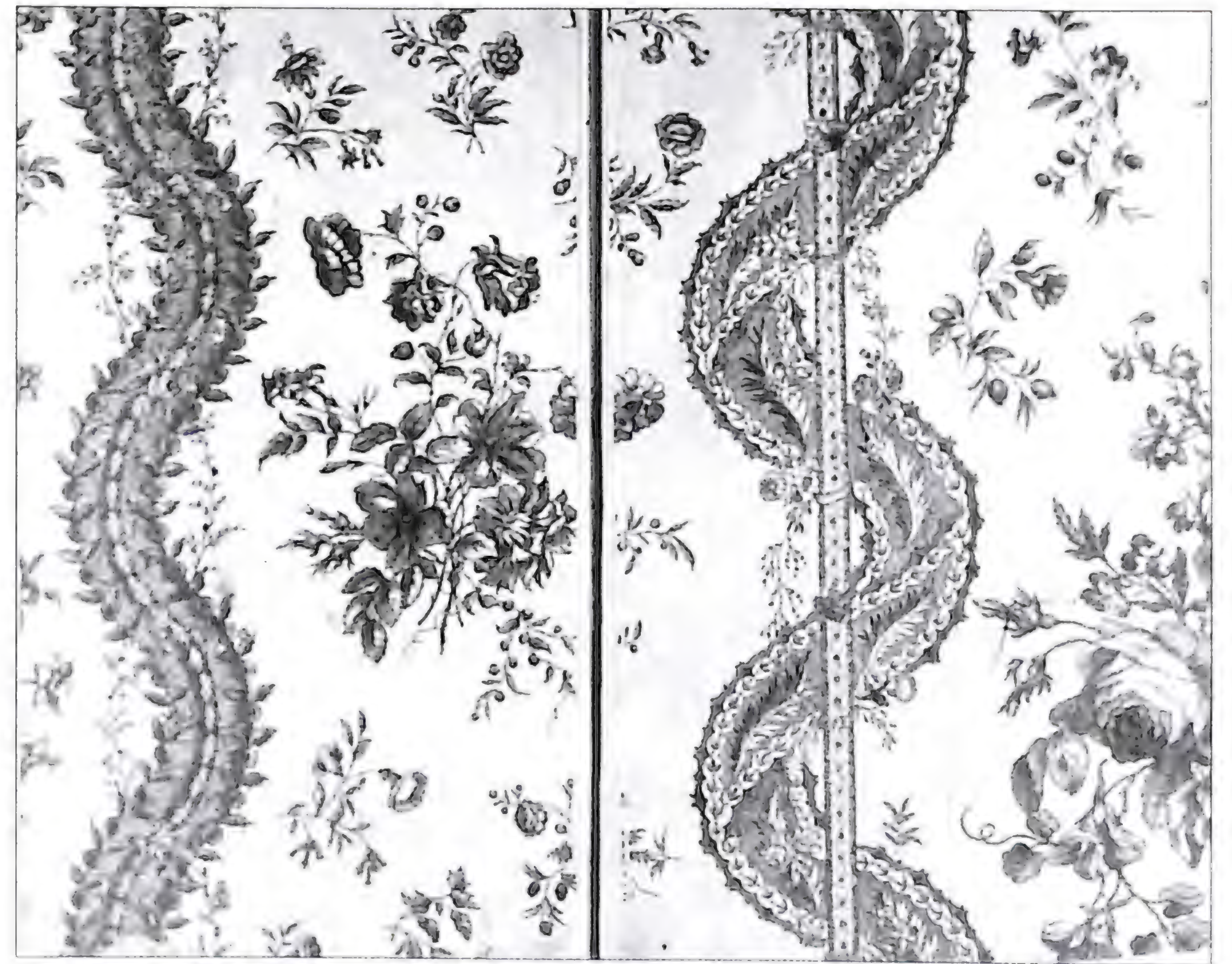
كذلك أدخل كِنْت الزخارف الجروتسكية ـ الرومانية التي سبقه إليها إنيجو جونز بنحو قرن من الزمان ، واستخدم الفسيفساء المذهّبة خلفيّة ترسم فوقها زخارف اللفائف والحيوانات والشخوص ، وتحت سقوف مبانيه اتخذت جدرانه نسق پالاديو الكلاسيكي ، التي كانت المدافيء أبرز عناصرها ، فحققّت ابتكاراته نجاحاً جعلت منه وقتذاك أعلى المزخرفين الإنجليز شهرة .

وعلى الرغم من أن استيراد ورق الحائط الصيني المرسوم باليد قد بدأ منذ القرن السادس عشر إلا أن استخدامه لم يستشْر إلاّ اعتباراً من عام ١٧٤٠ ، فشاع بصفة خاصة في غرف النوم نظراً لمواكبته لطراز الروكوكو المعاصر ، وقد غُشّيت أسطحه برسوم النباتات والزهور والطيور والمناظر الطبيعية فوق أرضيات خضراء أو زرقاء أو بنّية . وقد أدّى ارتفاع أثمان هذا الورق المستورد إلى حثّ المصانع الإنجليزية على صناعة ورق الحائط المطبوعة عليه صيغ زخرفية صينية أو مرسومةً عليه باليد لوحات وزخارف محاكية للأسلوب الصيني « الشينوازري » .

وعلى مدى المئة وثلاثين سنة التالية أدّى استمساك الإنجليز بأهداب الفطرة السليمة والبساطة الرصينة إلى اطّراح التأثيرات الأجنبية التي شجّع عليها چورج الأول ، فإذا هذه التأثيرات الوافدة تفقد مفعولها الضّار الذي أدّى إلى تأخر ازدهار فن الأثاث الإنجليزي عن غيره فترة ما .

وما لبث استخدام خشب الماهوجني أن شاع بعد أن شحّ وجود خشب الجوز الذي أخذ من قبل محلّ خشب البلوط ، فغدا الأثاث أخفّ وزناً ، ولم تعد كسوة المقاعد والأرائك تشكّل أهم عناصرها مثلما كان الحال خلال القرن السابع عشر ، بل أصبح جمال الخشب البادي للعيون هو العنصر الطاغي الآسر في أثاث القرن الثامن عشر كله ، حتى أطلق بعض مؤرخي الفن على أثاث هذا العصر اسم « طراز الماهوجني » . وزُوّدت غرف النوم بالسُّرر ذوات القوائم الأربعة المرتفعة ، وخزانات الثياب ، وصناديق حفظ الثياب ذوات الواجهات الهلالية أو المتحوّية الشكل ، والمرايا ، وموائد التزيّن ، بل وأحياناً منضدة تضمّ حوضاً لغسيل الوجه واليدين . كما اشتملت غرف الطعام على البوفيه (خزانة أدوات المائدة Side board) وغيره من الخزانات ذوات الأدراج سواء الهلالية الوجهيّات أو الإهليلجية أو المقعّرة أو المتحوّية ، فضلاً عن مبرّدات النبيذ والمناضد المعروفة باسم « النادل الأبكم »"Dumb waiter" ، وهي منضدة صغيرة ذات رفّين أو أكثر كانت تصطفّ وراء الضيوف الجالسين إلى المائدة وإلى جوارهم ، يتناولون منها بأنفسهم المزيد من الطعام أو الشراب عوضاً عن الخدم حينما يبغون الخلوة والتحرّر في الحديث على هواهم دون قيد (لوحة ٥٣٥) .





لوحة ٥٣١، ٥٣٢. كان الخط المقتبس من «الخط الجمالى» للفنان هوجارث على شكل حرف S أحد الصيغ الزخرفية فوق النسيج وورق الحائط خلال القرن ١٨ (١٧٥٥) [انظر الفصل الخامس]



لوحة ٥٣٠. غرفة نوم إنجليزية. ما من شك فى أن الألوان التى كانت يؤثرها مصمِّمو الديكور الإنجليز تختلف بشكل ملموس عمّا كان يؤثره معاصروهم الفرنسيون. ومن هنا فإننا نلمس فى هذه الغرفة مدى التناغم بين ألوان السّجادة طراز الوصاية وبين اللون المشمشي للسقف والجدران المرصّعة بالزخارف الجصّية البيضاء، والتى تجمع بين الصيغ القوطية وصيغ طراز الروكوكو، والمنفّذة بأسلوب مخادعة البصر. كما يلفتنا تنوّع طرز الأثاث، فعلى حين أن السرير پولندي الطراز فإن الفوتيّات قوطية الطراز والساتر الحاجب صيني. ولم يكتف المصمّم الإنجليزي بهذا التباين فحسب، بل زيّن الجدران برؤوس أيائل من الخشب المحفور تنبثق منها قرون غزلان حقيقية، وهو ما يضفى على التصميم كله طابعاً مسرحيا بما يعدّ اختلافاً جوهرياً عن النماذج الفرنسية.



لوحة ٥٣٥. النادل الأبكم. وهى منضدة ذات ثلاثة أرفف متدرّجة الأحجام يتوسّطها عمود يتفرّع إلى ثلاثة أرجل منحنية تنتهي بتشكيل على شكل حافر. من خشب الماهوجني. منتصف القرن ١٨.



لوحة ٥٣٣. آنديان ده كليرمون **Andien de Clermont** أحد زملاء أنطوان ڤاتو وكلود أودران. تفصيل من زخارف جروتسكية – رومانية. القرود فوق سقف نارفورد هول (١٧٣٩ – ١٧٤٠).



لوحة ٥٣٤. تشيبنديل: محاكاة زخارف ورق الحائط للطراز الصيني.

وقد بدأ العصر الذهبي لصناعة الأثاث الإنجليزي في منتصف القرن الثامن عشر ، حين نشر توماس تشيبنديل Chippendale كتابه « دليل الجنتلمان وصانعي الأثاث »[٦٥] في عام ١٧٥٤ ، الذي ضمّ العديد من تصميمات الأثاث وفقاً للذوق الحديث . وقد لعب هذا الكتاب « الدليل » بطبعاته المتعدّدة المتتالية دوراً جوهرياً في تشكيل الذوق الفني بإنجلترا في مجال الأثاث . وما لبث تشيبنديل بعد عودته من زيارة إيطاليا في عام ١٧٥٨ أن أخذ على عاتقه تأثيث بيوت الطبقة العليا وفق طراز « الكلاسيكية المحدث » الذي سيطر على صناعة الأثاث مثلما سيطر على العمارة والتنسيق الزخرفي الداخلي . وفي هذه الحقبة بالذات احتل الطراز الإنجليزي القومي مكان الصدارة بعد أن ظل الأثاث في مستهل القرن متأثراً إلى حد بعيد بالتيارات الأجنبية لاسيما الهولندية والبرتغالية والإيطالية . وصاحب ازدهار فن صناعة الأثاث في إنجلترا تطورٌ في مجالَيْ التقنية والإنتاج نتيجة الرخاء الاقتصادي لا في الجزيرة البريطانية وحدها وإنما في أوربا وأمريكا أيضاً ، فإذا حرفيّو مدينة لندن الذين كانوا إلى عهد جدّ قريب مجرد نجّارين منفّذين ، يرتقون إلى مرتبة المتخصّصين في صناعة الأثاث ومنجّدين متألّقين على رأس صناعة رائجة رابحة ، ويستخدمون جمهرة كبيرة من العمال المهرة . ولم يكن الأثاث الإنجليزي يوشم في تلك الآونة بأسماء صانعيه ، فلم يلزم القانون الإنجليزي وقتذاك صنّاع الأثاث بوشم إنتاجهم بأسمائهم أو بالعلامات المميّزة لمصانعهم .

وبصفة عامة كانت ثمة طرز ثلاثة أساسية لصناعة الأثاث الإنجليزي خلال القرن الثامن عشر : أولها طراز « الملك جورج » الذي بدأ على أيدي تشيبنديل وروبرت آدم وانتهى بهيبلهوايت Hepplewhite وشيراتون Sheraton ، وثانيهما طراز « عهد الوصاية » Regency (١٧٩٥ ـ ١٨٢٥) ، وثالثها « الطراز الفكتوري » . على أن التطور الذي لحق صناعة الأثاث الإنجليزي لم يرتبط شأن الأثاث الفرنسي بالعرش ، فلم يكن لأحد من أسرة هانوفر الملكية يدٌ في رعاية طراز الملك جورج على عكس الحال في فرنسا ، حتى كاد تأثير البلاط الملكي الإنجليزي على صناعة الأثاث أن يكون معدوما باستثناء عهد تشارلس الثاني ، ومع ذلك كانت صناعة الأثاث على ما سبق القول مرتبطة أشدّ الارتباط بأذواق الطبقة الأرستقراطية الإنجليزية وثقافتها وطقوس معيشتها ، وهي الطبقة التي كانت على رأس القوى السياسية والاقتصادية ، فإذا الطرز تتطور تبعاً لرغبات هذه الطبقة المسيطرة الثّرية المستوحاة من تراث الثقافة الكلاسيكية ومن تقاليدها في تأثيث دورها وقصورها .

وكان توماس تشيبنديل (١٧١٨ ـ ١٧٧٩) أشهر مصمّمي الأثاث الإنجليز ، منذ أن ابتدع طرازاً استعار ملامحه من المزخرفين الفرنسيين في عهد لويس الخامس عشر مع إضافة بعض العناصر الصينية والقوطية . ومن ثم فهو في واقع الأمر لم يبتكر ذوق منتصف القرن الثامن عشر بقدر ما كان لسان حاله الناطق بهويّته ، فقدّمه لمواطنيه بذكاء ملحوظ وبحسّ تجاري بارع ، فليس ثمة عنصر من عناصر طرازه يحمل ابتكاراً جديداً ، فالروكوكو الفرنسي كان معروفاً قبل ظهور طرازه بعشرة أعوام من خلال ما نشر من رسوم مصمّم الزخارف المشهور ماتياس لوك الذي يدين له تشيبنديل بالكثير . وكان من الممكن أن يكون لطراز الروكوكو الفرنسي مجالاً واسعاً في إنجلترا لولا منافسة الطرازين القوطي والصيني له ، ذلك أن موجة الفن القوطي كانت قد عادت إلى الظهور بشكل مكثّف خلال الثلاثين عاماً السابقة ، وإن طبّق تشيبنديل هذا الطراز محوّراً مطْلقاً لخياله الخصيب العنان يطوّره ويضيف إليه ويطبعه بطابعه المتفرّد الخاص ، فإذا قطع الأثاث تزخر بالقبوات القوطية المدبّبة والمحدّبة والنجوم الرباعية الأطراف وغيرها . كذلك كان الذوق في كل من إنجلترا وفرنسا ينزع باضطراد نحو فنون الشرق الأقصى ، لاسيما بعد نمو حركة التجارة مع الهند ومع نشأة الإمبراطورية الاستعمارية منذ نهاية القرن السابع عشر . وهكذا تواشج الميل نحو العناصر الإكزوتية المأثورة عن تلك البلاد النائية مع التعلّق العاطفي بخصائص العصور الوسطى الفنية ، فضلاً عن التأثيرات الكلاسيكية السائدة خلال القرن الثامن عشر . وبذلك كان التنوّع الشديد الذي ساد نماذج تشيبنديل مقصوداً به إرضاء جمهور مولع بالإكزوتية وكل ما هو عجيب جذاب بعد أن سئم طراز پالاديو المعماري الذي شاع في أربعينات ذلك القرن . ومن هنا غدا أثاث حقبة تشيبنديل ذا أشكال معمارية مصنوعة من خشب الماهوجني الأحمر ومن الخشب المذهّب المزخرف بالنقوش الغزيرة المحفورة ، معبّراً عن أفكار مصمّمين من عشّاق فخامة الأسلوب المتأثر بطراز الباروك الإيطالي . غير أن تشيبنديل انبرى بذكاء يعمل على تلطيف حدّة الخطوط الباروكية الصرحيّة كي تبدو أشدّ جاذبية ورشاقة ، مستخدماً المنحنيات والصيغ الزخرفية الجديدة حتى غدا الأثاث أشدّ رقة بعد اطّراحه الخطوط المستقيمة الحادة والتماثل المتواتر ، متجنّباً التورّط في اقتباس الزخارف الأسطورية وعناصر العمارة الكلاسيكية ، كما لجأ إلى استخدام أسلوب المحار والصّدف في الوقت نفسه الذي استخدم فيه الأقواس المعقوفة المستعارة من الطراز القوطي ، وإذا هو يقدّم وجهيّات مثلّثة تعلوها معابد الپاجودا الصينيّة وخرافيّ الطير والشخوص الإكزوتية فوق قمم خزانات الكتب والصوانات والمقاعد والأرائك والمرايا ، معبّرة عن أسلوب انتقائي توفيقي عذب يشي بخصائص الفن الصيني . ومن بين أرقّ ابتكارات تشيبنديل استخدام الشبكيّات والمضفورات الصينية والحفر الصيني المفرّغ في مساند ظهور المقاعد والأرائك لتحلّ محل الخطوط الصارمة للأثاث المصنوع وفق طراز پالاديو ، وكذا استخدام أرجُل الكراسي المستقيمة البسيطة الزخارف بدلاً من الأرجل المنحنية التي كانت سائدة منذ عام ١٧٤٠ .

وتكمن موهبة تشيبنديل ورفاقه في قدرتهم على تمثّل جميع هذه التأثيرات بحساب دقيق ، ثم تحويرها وتطويرها لتناسب تقاليدهم وأذواقهم القومية ، فإذا الكرسي الإنجليزي يتميّز عن غيره بالخفّة والرشاقة وتركيز زخارفه في مساند الظهر . ولم تظهر الغزارة الزخرفية المأثورة عن طراز المحار والصّدف إلا في أُطر المرايا وبعض الكونسولات ، أما أثاث الاستخدام اليومي الدائم كالمقاعد والموائد والكومودات المستقاة من الطراز الفرنسي والتي اتسعت رقعة انتشارها في إنجلترا فقد تناوله بحذر انتقائي شديد ورصانة جليّة . فالكرسي طراز تشيبنديل على سبيل المثال لا يختلف كثيراً عن الكرسي الإنجليزي التقليدي المتداول منذ عهد الملكة آن . وكانت معظم قطع أثاثه كما قدّمت مصنوعة من خشب الماهوجني المستورد من كوبا ، وذلك لطواعيته التي تتيح تشكيل زخارف رقيقة رشيقة أكثر مما يتيحه خشب البلوط وشجر الجوز . على أن المجد الذي حظي به تشيبنديل ـ لاسيما خلال الفترة من عام ١٧٤٠ إلى عام ١٧٦٠ ـ لم يَحُلْ دون ظهور مَنْ بزّوه رفعةً في الذوق والاقتدار الإبداعي خلال الحقبة ذاتها ، وإن لم يظفروا بمثل ما ظفر به من اهتمام البلاط وإسناد الكثير من متطلّباته

في مجال الأثاث إليه ، باستثناء منافسه وليام ڤايل Vile الذي عهدت إليه الملكة شارلوت بإعداد جهاز عرسها ، وكان مصمّماً صاحب قدرة إبداعية خلاّقة ، تميّز برُقيّ مستوى أثاثه وجلال أنماطه وخياله الفيّاض دون أن يُعنى كثيراً بإكزوتية تشيبنديل ، إذ ظل وفيّاً لأنماط پالاديو العظيم ونماذجه .

كذلك صمّم تشيبنديل أرائك بديعة متنوّعة ، منها ما جعل مساند ظهورها تماثل مساند ظهور كراسيه المصنوعة من خشب الماهوجني ، ومنها الأرائك المنجّدة بكسوات القماش ، والتي توخّى فيها توفير المزيد من الراحة للجالسين بتزويدها بالوسائد على الجانبين وأمام مساند الظهر .

وبرغم تفرّد معظم أثاث تشيبنديل بكونه قد صُمّم خصّيصاً ليناسب البيوت لا القصور إلاّ أن ذلك لم يحل دون تصميمه لأثاث فاخر للقصور ودور علْية القوم ، ذي زخارف محفورة مطليّة بالذهب تُعرب شخوصها الكلاسيكية وملائكتها الصّغار المجنّحون عن مدى ثراء أصحابها . كما ابتكر أرائك طويلة ترتكز على ستة أرجل أو ثمانية . وتبدّت أناقة أثاثه بصفة عامة في روعة أخشابه الخلاّبة التي أجاد استغلال أطُرها وحوافها بما أضفاه عليها من الزخارف التي تعدّ بدورها عناصر أساسية متمّمة لهيكل الكرسي أو الأريكة . وكان تشيبنديل يستهجن نمط الأرائك الفرنسية ذات الأجزاء المتعددة Canapé brisé ، مؤثراً أن تكون الأريكة من قطعة واحدة فحسب . أما أرئكه الصينية الطراز فهي خليط شديد الإبهار يجمع بين طراز الروكوكو والطراز الصيني ، اعتاد أن يُصفّها أمام ستار وتحت ظُلّه كي يشدّ إليها الأنظار (لوحات من ٥٣٦ إلى٥٤٢) .

وإذا كان طراز المحار والأصداف قد حظي بالإقبال والترحيب من الجماهير العريضة في إنجلترا إلا أنه أثار الكثير من الجدل والمعارضة من بعض المُنَظِّرين والمعماريين الذين اعتبروه ظاهرة فرنسية شاذة مسرفة الشطط ، حتى عُدّت محاكاتها بمثابة اعتماد طراز غريب على بلادهم .

وكان المعماري **روبرت آدم** السكوتلاندي الأصل (١٧٢٨ ـ ١٧٩٢) هو زعيم الثورة الفنيّة التي أخذت على عاتقها مهمة القضاء على سحر طلاسم زخارف المحار والأصداف ، فإذا هو يبتكر في الوقت الذي ظهر فيه طراز لويس السادس عشر بفرنسا طرازاً كلاسيكياً محدثاً ولع به بعد عودته ـ هو وزميله وليام تشامبرز Chambers ـ من زيارتهما لإيطاليا واليونان وساحل دالماشيا . ويرتكزابتكاره على العناية بالناحية الزخرفية للفن الكلاسيكي لاسيما صيغ الزخارف « الجروتسكية ـ الرومانية » التي ظفرت بإعجابه أثناء زيارته للحمّامات والڤيلات الرومانية . وكان إلى هذا فناناً شاملاً ، فهو رسّام ومزخرف ومعماري في آن معاً ، وتقوم نظريته على ضرورة اضطلاع المصمّم المعماري بالتصميم الشامل للمبنى من البداية إلى النهاية بما في ذلك التنسيق الزخرفي الداخلي والأثاث ، فإذا هو يقوم بتصميم زخارف الجدران والسقوف والأثاث بل وكسوة المقاعد والأرائك والسجاجيد والمدافيء والستائر والأرضيات بحيث تتآلف مع زخارف السقوف . وهكذا انصرفت جهوده إلى توفير التناغم



لوحة ٥٣٦ . تشيبنديل: كرسي من خشب الماهوجني يتخذ ظهره شكل مزهرية صينية تعلوها قبوات قوطية الطراز تحمل عارضة تشغلها زخارف المحار والصّدف، فلقد كان التواشج الرهيف بين الطرز الثلاثة هو السمة الغالبة على مقاعد تشيبنديل المرتكزة على أرجل سميكة.



لوحة ٥٣٧ . تشيبنديل: يتخذ ظهر هذا الكرسي شكل شبكة على غرار شبكات النوافذ الصينية، إذ كانت الكراسي ذات الطراز الصيني شائعة في إنجلترا حوالى عام ١٧٦٠ . وترتكز جلْسة المقعد على شكل المعيّن شبه المنحَرف على أرجل قصيرة مربّعة القطاع.



لوحة ٥٣٨ . تشيبنديل: كرسي تتواشج فيه الصيغ الإكزوتية الشرقية مع صيغ المحار والصّدف. وعلى حين زخرفت أرجل هذا الكرسي بالصيغ الصينية زخرف ظهره بشبكة مفرّغة من عناصر زخرفية صينية، ولكن على زاوية قائمة مائلة للتخلص من حدّة الخطوط المتعامدة الشبيهة بالقضبان. وقد شاع هذا التصميم بإنجلترا ما بين ١٧٥٠ و ١٧٦٠ .

والانسجام بين الأثاث وبين الموقع الداخلي ، ومن هنا كان نزوعه نحو الأثاث المطعّم بالأخشاب الثمينة بما يتيح له تقديم خطّة لونية ثريّة تطغَى فيها درجات اللون الفاتح التي هي إحدي سمات الطراز الكلاسيكي المحدث ، كما إليه ابتكار قطع الأثاث المطليّة ، والكراسي ذات اللّويْحات المرسومة المثبّتة في منتصف مسند الظهر ، والكومودات من الخشب الأملس الناعم تغشّيها اللويحات المصوّرة التي لجأ فيها إلى العديد من كبار المصوّرين الإيطاليين مثل زوكّي وشيبرياني وبرجوليزي لإضفاء لمسة جمالية على أثاثه . كما يعود إليه الفضل في ابتكار مسند ظهر الكرسي على شكل « درع » تشغل فراغه زخارف على شكل المزهرية ، أو أكاليل الزهور ، أو « ريشات شعار أمير ويلز الثلاث » ، وما أكثر ما كان يشْغله بنسيج شبكيّات الخيزران . ومن بين أرائكه ما جعل مساند ظهورها ثلاثة أو أربعة دروع متكرّرة مشابهة لدروع كراسيه (لوحات من ٥٤٣ إلى ٥٤٨) .

ولقد اعترف معظم تجّاري الأثاث الإنجليز المعاصرين له بعبقريته المتفرّدة فحقّقوا تحت إشرافه أروع ما قدّموه . على أن آدم لم يُعن ـ وهو المعماري ـ بأن يُضفي على أثاثه مظهراً معمارياً ، فخطوطه بالغة البساطة لم يحاول قط إسباغ الفخامة عليها ، كما تدل مقاييسها المبسّطة على أن تصميمها قد أخذ في الاعتبار عدم طغيان أشكالها أو ثراء زخارفها وألوانها على الجدران أو الإثقال عليها ، كي تتيح للمعماري المزخرف أكبر مساحة يستغل فيها خياله المبدع . كان الاهتمام الأول لآدم ـ إذا غضضنا الطرف عن بعض قطع الأثاث من طراز الروكوكو التي صمّمها في بداية حياته المهنية ـ هو الأناقة والتنوّع الزخرفي ، فالأشكال بسيطة غير متُخمة بالتفاصيل ، والمقاعد والأرائك أخفّ وزناً من غيرها ، كما اختفت الأرجل المنحنية تماماً بعد أن استبدل بها الأرجل المغزلية الشكل الدقيقة الأطراف التي ازدادت نحافة وضموراً عن أرجل حقبة تشيبنديل ، وغدت مساند ظهور المقاعد الفرنسية الطراز بيضاوية مزيّنة بقيثارة أو ليرا إلى غير ذلك من الصيغ الزخرفية . ولم تفت آدم العناية بكل العناصر الزخرفية الإضافية المكمّلة في أثاثه ، من مرايا ومصابيح وكونسولات وصوانات وخزانات للكتب ، كما أوْلَى اهتماماً خاصة لأثاث حجرات الطعام . واستخدم خشب الماهوجني في صنع مقاعده . كذلك لجأ إلى استخدام الخشب المحفور والمذهّب لاسيما الخشب الأملس المصقول وخشب الورد وخشب الزنبق [التيوليب] وسائر الأخشاب الثمينة المستخدمة في التجليد أو التطعيم بالألوان المتباينة ، كما لجأ أحياناً إلى تزيين أثاثه بالبرونز المذهّب المصوغ في صيغ زخرفية مستعارة من منجزات العصر الكلاسيكي في بومبي وإتروريا ، مثل رؤوس الكباش والسفنكس والجريفون وطائر العنقاء الخرافي وأكاليل الزهور ، وجمّل الفوتيّات وخزانات الكتب بباقات الزهور المطليّة ، على حين احتشدت جامات [رصائع] الكومودات بالصور المرسومة أو المشاهد الأسطورية أو بالشخوص تطعيماً وتكفيتاً .

وقد نلحظ تشابهاً ما بين طراز آدم وطراز لويس السادس عشر ، حتي زعم بعض مؤرخي الفن أن آدم هو مبتكر طراز لويس السادس عشر فيما بين عامي ١٧٦٠ و١٧٦٥ ، وأن تجّاري الأثاث الفرنسيين قد أخذوه عنه ، وهذا زعم لا يمتّ إلى الواقع بصلة ، فلقد كانت ظاهرة العودة إلى الكلاسيكية ظاهرة أوربية خالصة اجتاحت القارّة منذ عام ١٧٦٠ .



لوحة ٥٣٩ . تشيبنديل: كرسي بديع يعدّ تحفة في حدّ ذاته. يشغل منتصف مسند الظهر تشكيل زخرفي آية في الجمال. وعلى حين حُفرت الأرجل حفراً بارزاً حُفرت السؤاسات حفراً مفرّغاً. ويبدو ظهر الكرسي مائل قليلاً إلى الخلف مما أضفى على التصميم أناقة فريدة فضلاً عن توفير المزيد من الراحة (١٧٦٠).



لوحة ٥٤٠ . برجير إنجليزي لغرفة المكتب (١٧٤٠) من خشب الجوز المصبوغ باللون الغامق. ويُطلق على هذا النمط من المقاعد اسم كرسي جينزبورو **Gainsborough Chair** ويسترعينا التوازن البارع بين نسب المقعد دون أن يبدو التصميم ثقيلاً. وتنتهي الأرجل من أسفل بقاعدة على شكل لفيفة. وتكسو المقعد ـ بما في ذلك مسند الذراع ـ نسجيّة مرسّمة ذات زخارف بديعة وألوان بهيجة.



لوحة ٥٤١ . تشيبنديل: فوتيْ يتشكّل ظهره من أضلع متدرّجة مفرّغة منحنية السطح، على حين يتشكّل الضلع العلوي للظهر من زخارف المحار والصدَف. وترتبط الأرجل من أسفل بسؤاس على هيئة حرف **H** لتقويتها.



لوحة ٥٤٣ . آدم: كرسي طراز آدم مسند ظهره على شكل قوقعة محوّرة، وقد أصبح الخشب المطلي هو الطراز الشائع فى نهاية القرن ١٨ بإنجلترا باستخدام ألوان صفراء وخضراء وبنّية فوق أرضية عاجية لإرضاء أذواق الطبقة الأرستقراطية بإنجلترا.



لوحة ٥٤٢ . تشيبنديل: أريكة من خشب الماهوجني تحاكي الطراز الصيني. وكان مصمّمو الأثاث الإنجليز قد لجأوا فى منتصف القرن ١٨ إلى تشكيل ظهر الأريكة من ثلاثة مساند متكرّرة أو أربعة وكأنها ثلاثة مقاعد متجاورة، هادفين إلى تأكيد الوحدة الزخرفية التى تميّز ظهر الكرسي الشهير المنسوب إلى تشيبنديل، وقد صمّم الفنان هذه الأريكة ذات مساند الظهر المتماثلة المقتبسة عن شكل الپاجودا؛ تتخلّلها زخارف شبكيّة صينية مستوحاة من تصميم واجهات العمارة الصينية، مستعيراً أحد عناصر تصميم الظهر لاستخدامها أدنى مسنديْ الذراعيْن بما يتناسب مع ارتفاعهما. وتلتزم أرجل الأريكة بنفس التقسيم الثلاثي، محاكية فى شكلها أعواد البامبو.



لوحة ٥٤٤ . آدم: فوتيْ تشكّل مسند ظهره على شكل القيثارة (الليرا) يحمل وريْدة قوطية.



لوحة ٥٤٥ . آدم: كرسي طراز آدم. يتشكّل الظهر من شبكيّة شبيهة بالنوافذ الصينية، بعد أن ظفرت الكراسي المحاكية للطراز الصيني بإعجاب متزايد حوالى عام ١٧٦٠، غير أن المعمار الصارم لهذا الكرسي قد خفّف شيئاً من طغيان الإكزوتية. الجلْسة عريضة ذات شكل مربّع منحرف ترتكز على أرجل قصيرة مربّعة. من خشب الماهوجني.



لوحة ٥٤٧ . روبرت آدم: كنبة من تصميم آدم ذات خطوط سلسة خفيفة وأرجل مخدّدة وزخارف على شكل القيثارة، تحاكي طراز تشيبنديل ذا مساند الظهر الثلاثة. وترتكز الجلْسة على ثمانية أرجل لضمان توازن الأريكة الطويلة. ويستدل من هذا التصميم على أن آدم كان معمارياً قبل كل شئ، لم يعن على الإطلاق بتوفير الراحة للجالسين، بقدر ما صرف جهده نحو تصميم أثاث يشكّل جزءاً من مجموعة زخرفية.



لوحة ٥٤٦ . آدم: يستملي الفنان خطوط هذا الكرسي من طرز الأعمدة الكلاسيكية وأسطحها المخدّدة. ويتشكّل مسند الظهر من خمسة أعمدة تحمل لويحة مصوّرة. من خشب الماهوجني.

بعض أنواع أخشاب التطعيم (الماركتري)

١ خشب الپاليساندر

٢ خشب البرقوق

٣ الخشب الأرجواني الملوكي

٤ خشب الأكاجو (الماهوجني)

٥ الخشب الأرجواني (البنفسجي)

٦ خشب شجر الليمون

٧ خشب الأبنوس

٨ خشب الورد

٩ خشب الساتانيه الأحمر الأملس

١٠ خشب شجر الجميز

١١ خشب الأكاجو المشكل طبيعياً

١٢ خشب الساتانيه الذهبى

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

لوحة ٥٤٨: أنظر هامش رقم ٦٠

وكان لكتاب جورج هيبلهوايت الذي صدر بعد وفاته عام ١٧٨٦ Cabinet maker and Upholster Guide تأثير كبير على فن تصميم الخزانات والمكاتب ، واشتهر بكراسيه ذوات مساند الظهر البيضاوية ، وبالإسراف في تطعيم الأثاث بالزخارف ، واستخدام الصيغ الزخرفية الكلاسيكية ، كما يُعزى إليه الغلوّ في إضفاء الرقّة على كراسيه إلى حدٍّ قد ينوء معه المقعد عن حمل الجالس عليه (لوحات ٥٤٩ , ٥٥٠) . أما توماس شيراتون Sheraton فلم يعمل قط بصناعة الأثاث ، بل كان ناشراً لتصميمات الأثاث ، فأصدر عام ١٧٩١ كتابه The Cabinet Maker's and Upholstrer's Drawing Book مستخدماً الكثير من تصميمات روبرت آدم وهيبلهوايت ، كما ارتبط اسمه بمساند ظهر الكراسي المربعة الشكل وأرجلها المسلوبة المستدقّة (لوحات ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣) .

وقد شهد القرن الثامن عشر تطوراً مذهلاً في صناعة الأرائك ، انتقل بها من نماذج فجّة تحجب كسواتها الفخمة ما يعتورها من عيوب إلى نماذج وأنماط مبتكرة بالغة الأناقة . وبعيداً عن مركز الذوق الأوربي كان الذوق الأمريكي محافظاً شديد التعلّق بالذوق الإنجليزي وإن ظهر إنتاجه في القارة الأمريكية متأخراً عن ظهوره في إنجلترا بضع سنين ، كما شكّل لنفسه معالم مميّزة تجلّت في « خزانة الكتب ـ المكتبة » المرتفعة ذات الأدراج والمرتكزة على أرجل عالية High -boys فجاءت صدى أنيقاً لزميلتها الإنجليزية ، وظلّت نمطاً أثيراً في أمريكا خلال القرن الثامن عشر حتى باتت أعرق قطع الأثاث في الأقاليم الواقعة على امتداد الساحل الأمريكي الشرقي ، وإن أضفى عليها كل إقليم طابعه الخاص . وقد انتشر هذا الجمع بين المكتب والمكتبة في شتى أنحاء أوربا باستثناء فرنسا ، فإذا نمط هولندي بديع مُتْرع بزخارف التطعيم وذو واجهة مقوّسة ينال شهرة عريضة على امتداد القرن الثامن عشر ، على حين آثر صانعو الأثاث الفرنسيون والإيطاليون إنتاج المكاتب ذوات السطح المستوي المنبسط (لوحات من ٥٥٤ إلى ٥٦٥) .



لوحة ٥٥١



لوحة ٥٤٩



لوحة ٥٥٢



لوحة ٥٥٠



لوحة ٥٥٣

لوحة ٥٤٩ . هيبلهوايت. كرسي يتوخّى تصميمه الأناقة والنهل من الفن الكلاسيكي، ويأخذ أعلى مسند ظهره شكل سنم الجمل، على حين يأخذ صدر جلْسة المقعد شكلاً محدّباً. أرجل المقعد مشابهة لأرجل تشيبنديل غير أنها مسلوبة تستدقّ أثناء الهبوط ١٧٧٥ ـ ١٧٩٠ .

لوحة ٥٥٠ . هيبلهوايت. كرسي يتخذ مسند ظهره شكل الدِّرع تشغله الريشات الثلاث شعار أمير ويلز المحفورة بإتقان شديد والمجمّعة فى أدنى الدرع.

لوحة ٥٥١ . شيراتون. كرسي من تصميم شيراتون (١٨٠٠). تلفتنا برامق مسند الظهر المخروطة خرطاً دائرياً والتى ينتهي أعلاها ببعض الحفر الخفيف، كما تتجمّع الأرجل من أسفل بسؤاسات رقيقة.

لوحة ٥٥٢ . شيراتون. كرسي منفّذ بإتقان شديد، ويتميّز ببساطة التصميم الذى استخدمت فيه الخطوط الهندسية المجرّدة دون تفاصيل محفورة، ويسترعي النظر ارتفاع مسند الذراع.

لوحة ٥٥٣ . شيراتون: كرسي يضمّ مسند ظهره شبكة مفرّغة وفق الطراز الصيني من الخشب الدقيق تنتهي من أعلى بثلاثة أقواس صغيرة، كما تتجمّع الأرجل بأربعة سؤاسات رقيقة. (١٧٦٠).



لوحة ٥٥٧ . أريكة الحب الإنجليزية طراز جورج الأول. من خشب الماهوجني. الكسوة نسيج مطرّز بأشغال الإبرة الذى يلائم هذا النمط من الأرائك. نهاية مسند الظهر العلوية منحنية، ومسندا الذراعيْن مرتفعان بشكل حلزوني للخارج، ولهما دعامتان منحنيتان من الخشب المحفور. وتستند الأريكة على أرجل كابريوليه منحنية محلاّة بزخارف حلزونية محفورة.



لوحة ٥٥٦ . أريكة الحب الإنجليزية Love seat طراز الملكة آن (١٧١٠). من خشب الجوز، مكسوة بحرير زعفراني اللون. مسند الظهر مستطيل، ومسندا الذراعيْن منحنيان إلي الخارج. وتستند الأريكة على أرجل كابريوليه منحنية ذوات كعوب على شكل حوافر. وقد عُرفت باسم أريكة الحب نظراً لحجمها الضئيل، وإن قيل إن الغرض من هذه «الأريكة ـ المقعد» أن تستوعب تنوّرات السيدات المنتفخة التى كانت «موضة» ذلك الزمان.



لوحة ٥٥٩ . أريكة إنجليزية طراز جورج الأول (١٧٢٥). تُجمّل أعلى مسنديْ الظهر العموديّيْن المَسْحاويْن زخارف محفورة. الأرجل كابريوليه منحنية تنتهي بكعوب على شكل الحوافر التى كان يؤثرها صنّاع الأثاث الإنجليز.



لوحة ٥٥٤. أريكة إنجليزية طراز وليام وماري (١٦٩٠). وتستند جلْسة الأريكة على قاعدة من الخشب المخروط ذات أَربعة أرجل أمامية متّصلة من أسفل، وتتدلى الشرّابات من الجلْسة ومسند الظهر ومسنديْ الذراع، وكانت تلك هيَ الوسيلة المتعارف عليها للتجميل وقتذاك، كما كان مثل هذا النوع من الأرائك باهظ الثمن لا يقوى على اقتنائه سوى الأثرياء.



لوحة ٥٥٥. أريكة من الخشب المذهّب (١٦٩٥)، تعدَ إحدى النماذج الكلاسيكية في تاريخ الأثاث الإنجليزي لفخامتها وإمكانية استخدامها فراشاً للنوم أثناء النهار، فضلاً عن مواكبتها للذوق الفرنسي، ويتوّج مسند الظهر القائم ثلاث خراطيش تحمل شعار دوق ليدز. وتكتسي الأريكة بمخمل مدينة جنوا الذى كان يعتبر آنذاك ومايزال أثمن كسوة يمكن استخدامها، كما تتدلّى منها الهدّابات والشرّابات.

لوحة ٥٥٨ . أريكة الرّدهة. طراز هولندي (١٧٢٠) . عادة ما يكون الأثاث المخصّص للجلوس فى الردّهات والأبهاء ومداخل البيوت غزير الزخارف ولا يوفـّر الراحة للجالسين. ويجمّل منتصف ظهر أريكة الردّهة هذه محارة ضخمة محفورة حفراً جميلاً أنيقاً يتوسّط الشبكة المفرّغة الجذّابة. وكانت هذه الأريكة المصنوعة فى مستهل القرن ١٨ تحتل إحدى ردهات البيوت الهولندية، وكانت بيوت طبقة التجار الهولنديين فى عام ١٧٠٠ مزوّدة بأثاث يفوق أثاث طبقة التجار الإنجليز والألمان جمالاً.



لوحة ٥٦٢ . أريكة إنجليزية طراز چورچ الثالث (١٧٨٠). استخدم هذا النمط خلال القرن ١٨ فى الرّدهات وجواسق الحدائق . وإذ كان استخدام مثل هذا النوع من الأرائك محدوداً فلم يكن يزوّد عادة بالوسائد والحشيّات أو بالكسوات. ويلعب منحنَى منتصف مسند الظهر دوراً فى إضفاء الجمال على هذه الأريكة، فضلاً عن زخارف إطار الجلْسة. وما من شك فى أن هذه الكنبة كانت تحتل مكانها فى ردهة بيت أحد العظماء.



لوحة ٥٦٠. أريكة إنجليزية طراز چورج الثاني من خشب الزان المطلي باللونين الذّهبي والأبيض (١٧٣٥). ولم يكن مثل هذا النوع من الأرائك متاحاً إلاّ لثراة القوم، فكسوتها من الحرير المقصّب، وجميع الزخارف المحفورة في الخشب ـ من أصداف ومحارات وخرافيّ الحيوان الأسطورى وثمار الفاكهة وغصون وأوراق الشجر إلى جوار اللفائف الغزيرة ـ نماذج لتصميمات وليام كنت وأتباعه. وقد زخرت بيوت الأرستقراطية البريطانية وقتذاك بالعديد من أمثال هذا الطراز الباروكي المُتخم.



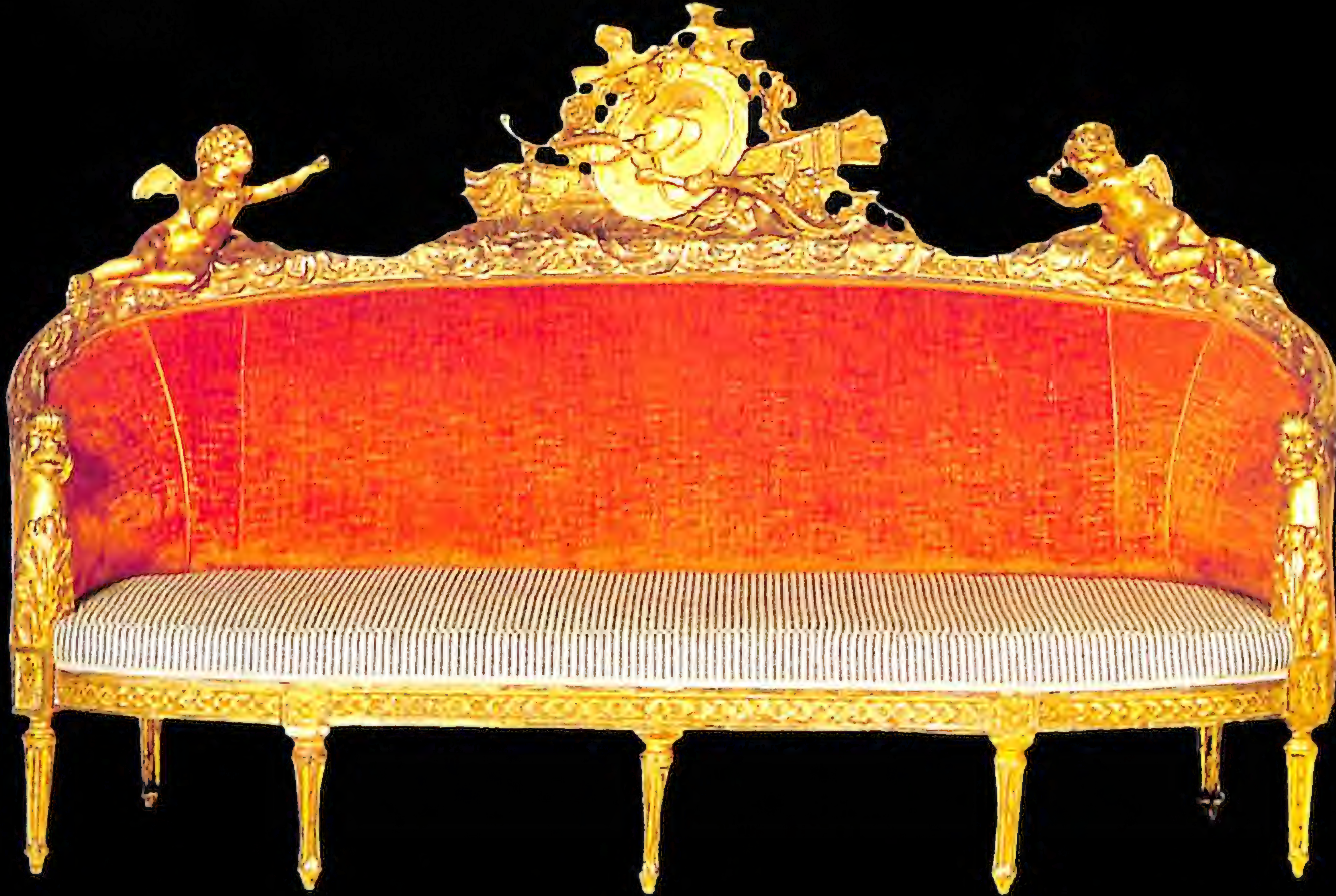
لوحة ٥٦١. أريكة إنجليزية من طراز الروكوكو ذات ثلاث مساند ظهر مذهّبة (١٧٦٠). تتوّج كل مسند منها قمة محفورة، كما تحمّل رُكَب الأرجل زخارف غزيرة. وبالرغم من ثراء الزخارف يفتقر الهيكل المذهّب في عمومه إلى الأناقة المعهودة في الأثاث الإنجليزي المتميّز، إذ تعكس ذوق الروكوكو المفرط الذى كان مستخدماً وقتذاك في ألمانيا وإيطاليا.



لوحة ٥٦٣. أريكة إنجليزية طراز چورچ الثالث من الخشب المطلي والمذهّب (١٧٨٥ ـ ١٧٩٥). ويلفتنا المنحنى الرشيق لمسند الظهر، وانحناءة الأرجل الكابريوليه، وطريقة تذهيب نتوءات الزخارف المدهونة بالك العاجي فوق الأرجل.



لوحة ٥٦٥. أريكة هولندية. طراز كلاسيكي محدث (١٧٩٠ ـ ١٨٠٠). تستند هذه الأريكة من خشب الماهوجني المطعّم على كعبيْن نصف دائرييْن، وأرضيّة التطعيم قشرة مُلصقة فوق الخشب مما يساعد على سهولة التطعيم بأخشاب الجميز والآس والحور. والملاحظ أن اهتمام المصمّم قد انصرف إلى واجهة الأريكة فحسب، دون أن يُعنى بتشكيل الأرجل الخلفية.



لوحة ٥٦٤. أريكة من خشب السَّرو المذهَّب طراز روبرت آدم (١٧٩٠). اقتضت القاعات الكبرى بالقصور الإيطالية والألمانية في أواخر القرن ١٨ استخدام الأثاث الفخم المبهر إرضاء لأذواق الحكام والأمراء. وترتكز هذه الأريكة على عشرة أرجل مستدقة ومخدَّدة، وتدل الزخارف الغزيرة والتذهيب السَّخي على أن أشغال الحفر مصدرها إيطاليا. وتعلو منتصف شريط مسند الظهر العلوي زخرفة محفورة تمثّل تُرساً وجعبة سهام، على حين يستلقي ولدان الحب على الطرفيْن. كما ينتهي الطرف العلوي لقائميْ مسنديْ الذراعين بأشكال شخوص محوَّرة.

إطلالة على أثاث القرن التاسع عشر

اجتاز فن صناعة الأثاث خلال القرن التاسع عشر بصفة عامة مرحلة تجارب وتحديث ، فظهرت إلى الوجود مواد خام جديدة وآلات تصنيع متطوّرة ، كما تسابق صانعو الأثاث إلى إنتاج أكثر التصميمات اجتذاباً للجماهير وعرضها بمراكز التسوّق التجارية ، وإذا كلاسيكية القرن الثامن عشر التي برع أساطين صنّاع الأثاث في إبتكار أنماطها وأشكالها تتوارى لتحلّ محلها أنماط متنوعة لا حصر لها قصيرة العمر .

وكان نظام بونابرت الجديد في فرنسا قد تسربل بكثرة من الأنماط الكلاسيكية المخالفة لأنماط الملكية المخلوعة ، والتي عادت إلى الظهور من جديد بعد الاكتشافات الأثرية المعاصرة ، فواكبت بساطتها اقتصاد الدولة الذي استنزفته مرحلة الثورة والحروب المتواصلة . ثم ما لبثت طرز الأثاث أن تخلّت شيئاً فشيئاً عن هذه البساطة في عهد حكومة الإدارة « الدركتوار » عام ١٧٩٠ ، مكرِّسةً عنايتها لسلامة النسب في تشكيل أنماطها ، وإن ظلت محتفظة « بالطابع الصارم » المواكب للنظام السياسي آنذاك .

وسرعان ما غدا طراز الإمبراطورية « الأمْبير » طرازاً دولياً بفضل جهود أفراد أسرة نابليون الذين فرضهم بونابرت حكّاماً في إسكندنافيا وهولندا وألمانيا وإيطاليا وإسبانيا خلال عهد إمبراطوريته القصيرة العمر ، غير أن الفرنسيين ما لبثوا أن عادوا من جديد في عام ١٨٣٠ إلى طراز الروكوكو الذي كُتب له الذيوع والانتشار حتى نهاية القرن التاسع عشر الذي شهد بالمثل ردَّة إلى طرازيْ لويس الرابع عشر ولويس السادس عشر .

وإذا كان بونابرت قد أحاط نفسه وبلاطه بأثاث روماني الطراز إلاّ أن طرازه « الإمبراطوري » لم يصادف هوىً لدى مصمّمي الأثاث الإنجليز ، إذ على العكس من فرنسا اتجه النزوع الإنجليزي صوب الكلاسيكية إلى الطراز الإغريقي بالذات .

وشاعت خلال القرن التاسع عشر القشرات الخشبية الثريّة على نطاق واسع في فرنسا وإنجلترا ، وساعدت على إبراز جمالها التركيبات المعدنية اللاّمعة ، سواء البرونزية في فرنسا أو النحاسية في إنجلترا . وكان لظهور التنجيد بواسطة الزمبرك اللولبي في عام ١٨٢٨ أثر كبير على الشكل العام للأثاث بما جعل تصميم الأرائك والمقاعد يبدو على جانب كبير من الثراء بعد إضافة طبقات عدّة من الخامات المختلفة إليه ، لكي تضفي علي « الجلْسة » تجسيماً أنيقاً جذاباً . كذلك استخدمت الزمبركات والحشو بصورة مفرطة في مساند الظهر خلال أوج العصر الفكتوري بغية المزيد من الإبهار ، فضلاً عن استخدام الأزرار فوق كسوة المخمل المطرّز بأشكال الشخوص والحرير المقصّب والنسجيّات المرسّمة (التابيسري) وقد تدلّت منها الهدّابات والشُّرّابات .



لوحة ٥٦٦ . توماس هوب: برچير إنجليزي من خشب الماهوجني المطعّم بالآبنوس. طراز كلاسيكي محدث. بداية القرن ١٩ .

وكان لكتاب توماس هوب «**أثاث الدور والتنسيق الداخلي**» الذي ظهر عام ١٨٠٧ أثر كبير في ذيوع الأشكال الإغريقية والمصرية القديمة في تصميم الأثاث ، باستخدام آباء الهول والسيوف المتقاطعة بدلاً من أرجل المقاعد والأرائك مع إضافة أفاريز آلهة الأوليمپوس وأبطال الرومان ، كما ظهرت الأرائك المحاكية لتوابيت الموتى الرخامية بعد أن أضفت عليها أقمشة الكسوات الحمراء والخضراء والصفراء حيويّة فيّاضة ، فضلاً عن زخارف البرونز المشغول ذوات الصيغ المصرية أو الكلاسيكية التي ترصّع أخشاب الماهوجني المصقولة . وعن هذه الأنماط شبه الكلاسيكية تولّد « طراز الوصاية » الإنجليزي (لوحة ٥٦٦) . واستعادت إنجلترا خلال القرن التاسع عشر طراز لويس الرابع عشر في نفس الوقت الذي ظهرت فيه الردّة إلى الطراز القوطي في عام ١٨٣٠ باعتباره الطراز الصادق الأصيل الضارب بجذوره في تربة التقاليد الكنسية .

ومع ارتفاع مستوى معيشة طبقة الصنّاع الحرفيّين المهرة تجلّى اهتمام أفرادها بمظهر بيوتها . وإرضاءً لذوق هذه الطبقة المتنامية ، سارعت مصانع الأثاث الناشئة التي حلّت محل الورش الصغيرة المتخصّصة وفق التقاليد القديمة إلى الإنتاج الكميّ لأنماط من الأثاث المتماثل شكلاً ، الركيك مظهراً ، الأرخص ثمناً ، والمكسو بأقمشة بخسة سرعان ما يلحقها البِلَى .

وقد تميّز القرن التاسع عشر بظهور مجمّعات التسوّق التجارية الضخمة التي يجري فيها عرض الأثاث بأسلوب شائق يجتذب الجمهور ويشجّعه علي الالتفات إلى أهمية التنسيق

الداخلي في البيوت ، فضلاً عن صدور الكتب والمجلاّت المتخصّصة التي تتناول موضوع الأثاث والتنسيق الداخلي وتحضّ على اقتناء الأثاث المحاكي للطرز القديمة ، فإذا المصانع تتبارى في الإنتاج الكمّي لمستنسخات الطرز الأثيرة مثل طراز لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر الفرنسيين وطراز الملكة آن الإنجليزي .

وثمة ظاهرة جديدة انفرد بها القرن التاسع عشر هي المعارض الدولية الكبرى التي أقيمت في منتصف القرن التاسع عشر بلندن وباريس ، فحثّت صانعي الأثاث على إنتاج أكثر المقاعد والأرائك زخرفة وأبّهة من أجل الأبّهة ، إذ لم يكن الهدف منها البيع التجاري بقدر ما كان إثبات قدرة تلك المصانع على إنتاج الروائع المبهرة بغْية الفوز بجوائز محكّمي المعارض .

وقد استخدمت في بعض أرائك العهد الڤكتوري المفرطة الزخارف رقائق الخشب التي يمكن تشكيلها بواسطة البخار في قوالب مُعدّة سلفاً بالشكل المطلوب ، ثم ما لبثت المصانع أن استخدمت عجينة الورق مخلوطة بالغراء بعد تشكيلها في قوالب تدخل الأفران ، ثم يجري طلاؤها وتذهيبها وتكفيتها بالأصداف فوق أرضيّة سوداء لإبهار النظّارة . وبطبيعة الحال لم يصمد هذا النوع من الأثاث أمام صروف الدهر .

وظهرت أرائك الأركان المريحة Cosy corners التي كانت تُفصَّل تفصيلاً لتناسب زوايا أركان الحجرات بعد تزويدها برفوف تعلوها ، تُصفّ فوقها الكتب أو تحف البورسلين . كما شاعت الكراسي الطويلة « الشيزلونغ » ذوات الأرجل الكابريوليه المنحنية في منتصف العهد الڤكتوري (لوحات من ٥٦٧ إلى ٥٧٤) .

وكانت محصّلة القرن التاسع عشر في نهاية الأمر هي انتصار الآلة على مُصنّعات الأثاث اليدوية ، فلم تكن المعارض الدولية الكبرى خلال القرن التاسع عشر معنيّة بالتصميم المجرّد في حد ذاته أو سلامة ذوق الأثاث بقدر ما صرفت اهتمامها إلى الاحتفاء بالتكنولوجيا الحديثة ـ مثل عرض المناشير الآلية وآلات الكشط والمساحيج (الفارة) والقولبة والصّقل والتلميع ـ في أجنحة « الصناعة » لا في أجنحة « التنسيق الداخلي » ، مما كان له أثره العميق في تدهور فن تصميم الأثاث الذي أصبح خاضعاً لحسابات المصانع الكبرى لا لإبداعات أساطين مصمّمي الأثاث الخالدين .



لوحة ٥٦٧ . مكتب إنجليزي ذو غطاء متحرّك على شكل غطاء البيانو. طراز الملكة ڤكتوريا. مصنوع من عجينة الورق المعروف بخفّته وقوته ورخص ثمنه مما دفع صانعي الأثاث إلى استخدامه على نطاق واسع في قطع الأثاث ذات الزخارف المفرطة، فأنتجوا منه صواني الشاي والصناديق الصغيرة والسواتر والمناضد التي لاتزال نماذجها موجودة إلى الآن، على العكس من قطع الأثاث الكبيرة الحجم التي لم يحفظ الزمن منها إلا قلّة نادرة. وهذا المكتب مطلي بالك الأسود، ومزيّن بزخارف مذهّبة وبالأصداف . ويكشف رفع الغطاء الأمامي المماثل لغطاء البيانو عن سطح مائل مغطى بالجوخ للكتابة، وعن أدراج وعيون.



لوحة ٥٦٨. مكتب إنجليزي تعلوه مكتبة. طراز الوصاية. الزخرفة الوحيدة فى هذه القطعة هى رقائق خشب الساتانيه. وثمة سطح للكتابة على شكل درج فوق صوان بضلفتين مزخرفتين بأعواد النحاس المتقاطعة. ويعدّ الصّوان العلوي ذو الواجهة الزجاجية بدون الجبين المثلث والكورنيش المألوف خلال القرن ١٨ أحد مبتكرات القرن ١٩ خلال عهد الوصاية. كما كان استخدام الأقمشة خلف الزجاج الذى تعلوه الشبكيّات الزخرفية سمة من سمات الاتجاه نحو البساطة فى هذا القرن.



لوحة ٥٦٩. مكتب تعلوه مكتبة من شمال إيطاليا عام ١٩٠٠. تجمع الزخارف التى تجمّل هذه المكتبة بين عناصر طراز الروكوكو المحدث والرسوم اليابانية فوق أرضية عاجيّة ومذهّبة. وعلى حين زخرفت ضلفتا القسم العلوي بطائر الغرنوق وقصبات البوص والبط، زخرفت ضلفتا القسم الأدنى بأشكال شخوص يابانية ترقص وتعزف وسط مشهد طبيعي، وتتوسط القسمين ضلفة منحنية.



لوحة ٥٧٠. مكتب إنجليزي طراز الوصاية **Regency** من خشب الماهوجني. يلفتنا هذا المكتب بشكله شبه الهلالي وأعمدته الجانبية الضخمة على شكل حزم من العيدان المضمومة، ترتكز على كعوب من الآبنوس على شكل زهرة اللوتس. وتستخدم هذه الأعمدة كصوانات يعلوها سطح دائري. وقد شاعت أشكال الزخارف البحرية ـ مثل مقابض الأدراج على شكل الدلافين ـ فى أعقاب انتصار الأميرال نلسون فى معركة الطرف الأغر عام ١٨٠٥.



لوحة ٥٧١ . أريكة ألمانية. طراز كلاسيكي محدث (١٨٢٠) من خشب الماهوجني. ويسترعي انتباهنا استخدام الصيغ الزخرفية الكلاسيكية فوق الأرجل مجاراة للذوق العام المتّجه نحو الاستلهامات اليونانية الرومانية.



لوحة ٥٧٣ . أريكة إنجليزية طراز الملكة ڤيكتوريا ١٨٤٠ ـ ١٨٥٠ من خشب الورد. تستند على أرجل كابريوليه منحنية ثقيلة تنتهي بكعوب على شكل مخلب قابض على كرة. وتدل بساطة إطار الجلْسة العلوي والسفلي على الذوق السائد فى أنماط بواكير القرن ١٩ . وتمتد انحناءة مسند الذراع إلى مسند الظهر بشكل يؤدي إلى راحة ذراع الجالس. وما من شك فى أن هذه الأريكة كانت ضمن أثاث إحدى قاعات الرقص أو قاعة استقبال فسيحة تصاحبها مقاعد من النمط ذاته.



لوحة ٥٧٢ . أريكة إنجليزية طراز چورچ الثالث مطليّة بالك المذهّب (١٨٢٠). وتكشف هذه الأريكة الأنيقة الأنثوية الطابع عن مدى شيوع حركة الكلاسيكية المحدثة لاسيما فى تشكيل إطار المسند الخلفي، كما تضيف لفائف نهايات الإطار لمسة جمالية أخرى. وقد ذُهّبت زخارف مسند الرأس وأرجل الأريكة لإضفاء المزيد من الإبهار.



لوحة ٥٧٤. أريكة ألمانية طراز بيدمير **Biedmeier** من خشب القيقب **Maple**. نموذج كلاسيكي لطراز بيدمير. ومصطلح بيدمير مشتق من كلمة بيدر **Bieder** وتعني البساطة دون إدّعاء أو تباه. وهو طراز نشأ وسط فئات الطبقة الوسطى الألمانية. وكانت الأريكة أحد أهم عناصر الأثاث في البيت الألماني، وما من شك في أن أريكة بمثل هذه الأناقة والمصنوعة من أجود أنواع الخشب قد أُعدّت من أجل عميل ثري. ويلفتنا الشكل البديع غير المألوف لمسنديْ الذراعيْن على شكل زهرتي لوتس، حيث تتوسّد الحشيّة الأسطوانية تجويف مسند الذراع، فضلاً عن براعة تشكيل زخارف التطعيم التي لا تتعارض مع البساطة المقصودة من هذا التصميم. وتستند الأريكة على كعوب نصف دائرية.

(١) شيّده المعماري الباروكي النمسوي فيشر فون إرلاخ (١٦٥٦ ـ ١٧٢٣) كمقرّ صيفي للإمبراطور ليوبولد الأول (١٦٥٨ ـ ١٧٠٥) . وقد أعادت الإمبراطورة ماريا تيريزا (١٧٤٠ ـ ١٧٨٠) بناء القصر بالكامل على يد المهندس نيكولا پاتشاسي ليأخذ شكله الذي نراه عليه اليوم . والحديقة بممرّاتها وسياجات الشجيرات ونافورة الإله نپتون من تصميم مهندس بساتين احتذى أساليب طراز الباروك .

(٢) Arcadia أركاديا اسم إقليم ساحر في شبه جزيرة المورة باليونان أطلقه ڤرچيل في شعره الرعوي على البيئة الزاخرة بالطمأنينة والسكينة خلال العصر الذهبي الأسطوري [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية . د . ثروت عكاشة لونجمان ١٩٩٠= م .م .ث] .

(٣) التقبية Vaulting هى التسقيف بعقود حجرية متراصّة متجاورة .

(٤) Electors الأمراء الجرمان المؤهّلين لاختيارهم رأساً للإمبراطورية الرومانية المقدسة .

(٥) Pastel الطباشير الملون : أصابع تُتخذ من مساحيق ملوّنة ممزوجة بالنشا ، وتستخدم للرسم على ورق غير أبيض وغير مصقول ، ويتميّز التصوير بالطباشير الملون بأنه شفّاف [م .م .ث] .

(٦) Architrave كمرة أو عارضة الغرض منها توزيع حِمْل الحائط أو السقف على نقطتي ارتكاز عبر فراغ [م .م .ث] .

(٧) التجسيم هو الإيحاء بكثافة الأجسام وشغلها لجزء من الفراغ الثلاثي الأبعاد فوق مسطح ذو بُعدين [م .م .ث] .

(٨) Chinoiserie كلمة فرنسية الأصل يقصد بها الفن الذي ابتدعه الأوربيون يحاكون به الصيغ الفنية الصينية ، وترجع نشأته إلى القرن ١٧ إلى أن بلغ أوج ازدهاره مع عام ١٧٥٠ . وكان أكثر ما شاع هذا الفن المحاكي للصيغ الزخرفية الصينية في فنون الخزف والأثاث وورق الحائط والتنسيق الداخلي . وكان هذا الفن جزءاً لا يتجزأ من مقوّمات تصوير زخارف طراز الروكوكو [م .م .ث] .

(٩) Loggia شرفة مسقوفة مكشوفة من جانب أو أكثر [م .م .ث] .

(١٠) Arabesque في الفن التشكيلي هو الرقش ، أو التوريق المتشابك ، أو الخط الرشيق المتأوّد المتّسق المنغّم [م .م .ث] .

(١١) Commedia dell' Arte ملهاة ازدهرت في إيطاليا خلال القرن ١٦ كان عمادها هو الارتجال أثناء التمثيل لا النص المدوّن الذي يتصف عادة بالإيجاز والإجمال . وكان كل ممثّل يكرّس حياته لإجادة تمثيل إحدى الشخصيات النمطية التي يؤدّيها علي الدوام . وتمثّل تلك الشخصيات النمطية في مجموعها قطاعاً عريضاً من المجتمع المعاصر وقتذاك فتُلقي الضوء علي العديد من ألوان الضعف البشري والتناقضات الصارخة في حياة الإنسان ، كما تكشف عن الهوّة الفاصلة بين خيلاء التظاهر والإدعاء وبين الواقع المَهين (م .م .ث) .

(١٢) Trompe-l'oeil مغالطة مقصودة في الرسم أو التصوير أو النحت أو العمارة لمعالجة العيوب المترتّبة على خداع النظر . ومن ذلك خلق انحناء خفيف في سطح أعلى درجات البسطة الركيزة للمعبد الإغريقي لتصحيح ارتخاء البصر الذي يحدث حين يكون سطح البسطة أفقياً تماماً . . . . إلى غير ذلك [م .م .ث] .

(١٣) Genre Painting تصوير المشاهد اليومية : هي الصور الاجتماعية للناس وهم يعملون ويلهون ـ لا صور المناظر ـ نقلاً عن الحياة اليومية في شتى ميادينها داخل البيوت أو خارجها (م .م .ث) .

(١٤) Mannerism هو ما يطرأ علي الأسلوب الفني من تكلّف أو تألّق أو غلوّ ، ويُعزى إلى التصوير الإيطالي خلال القرن السادس عشر ، واستغرق الفترة ما بين النهضة الشماء ونشأة أسلوب الباروك . وقام أساساً علي الإعجاب بميكلانچلو ومانلا ذلك من إفراط في محاكاة تكويناته الفنية ومن تحريف معبّر مقصود لأشكاله . وأهم خواص الأسلوب التكلّفي المبالغة في إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخوص أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفني أو المغالاة في بعض النسب والمقاييس ، وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة (م .م .ث .) .

(١٥) Satyri جنس خرافي من الذكور أنصاف الآلهة في حالة سعار جنسي دائب ، صوّرهم الفنانون الإغريق والرومان في هيئة البشر وإن اختلفوا عنهم نوعاً فتحوّرت بعض أعضائهم إلي صورة أعضاء الحيوانات كذيول الخيل مثلاً ، واتخذ بعضهم هيئة تيس له قرنان دقيقان وأذنان منتصبتان وقوائم ذوات حوافر . وقصص الساتير [أو الفُون Fauni] لا تُحصى ، فهم دائماً مشحونون بالشهوة مغرمون بالرقص والعربدة [م .م .ث .] .

(١٦) تقع جزيرة كيثيرا بالقرب من شاطئ لاكونيا بشبه جزيرة المورة ، وكانت جزيرة مقدسة للإلهة ڤينوس التي تسمّت أيضاً باسم كيثيرا Cytheraea لأنها كما تقول الأسطورة قد انبثقت من البحر بالقرب من شواطئها .

(١٧) Prototype هو النموذج الذي يُنسَج علي منواله في التصميم أصلاً [م .م .ث .] .

(١٨) ثمة رواية أخري جاءت علي لسان چيرسان نفسه ، هي أن ڤاتو وقد استبدّ به داء السل في عام ١٧١٩ استولت عليه الرغبة في زيارة إنجلترا إلي أن عاد إلي باريس في ربيع عام ١٧٢٠ . يقول چيرسان : « جاءني ڤاتو طالباً أن أتيح له فرصة لتصوير يافطة تعلّق فوق باب متجري ، ولم أكن متحمساً لاقتراحه ، إذ كنت أتطلع لأن أراه عاكفاً علي تصوير موضوع أكثر جديّة ، غير أني ما لبثت أن استجبت لرجائه إرضاء له » .

(١٩) Sketchs العجالات التخطيطية التي يسجّل الفنان فيها الملامح الرئيسية لتكوين فني أو جزء منه في إجمال لبيان النسب والمقاييس والتكوين والإضاءة (م . م . ث) .

(٢٠) كان كيفالوس قد تزوج من پروكريس الفاتنة بعد أن وقع في غرامها ، وكان قد اعتاد أن

ينصب شباكه صباحاً لصيد الوعول وإذا ربّة الفجر أورورا التي كان نورها الزعفراني قد قشع الظلمة تستولي على لبّه . فقد كانت ربّة الحد الفاصل بين الليل والنهار خلاّبة الحُسن ورديّة الشفتين ، غير أنه كان في الوقت نفسه يعشق پروكريس التي كانت تحيا فى قلبه ولا ينطق لسانه بغير اسمها ، فذكّر الربّة بمواثيق الزوجية التي تقيّده وإذا الإلهة تمتلىء حقداً قائلة : « كُفّ عن هذا التولّه أيها الناكر للجميل واحفظ عليك زوجك . وإذا قدّر لي أن أرى المستقبل جلياً فإنك سوف تكون من النادمين إن أبقيت عليها » . كان سعيداً بزوجته وكانت هي الأخرى سعيدة به . كان كلاهما يحب الآخر حتى أنها ما كانت تؤثر على الزواج منه الزواج من جوبيتر ، وما كان ليقع فى غرام امرأة أخرى ولو كانت ڤينوس نفسها . كان يخرج كل صباح إلى الغابة للصيد مع الخيوط الأولى للشمس المتسلّلة إلى قمم التلال ، وكان من عادته أن يسترسل فى الغناء فيردّد « اقبلي أيتها الأنسام وامنحيني السعادة . إن فمي أظمأ ما يكون للارتواء من أنفاسك . . . » . ولقد وقعت هذه الكلمات الغامضة فى أذن مَنْ أساء فهمها فتصوّر أن كلمة « أنسام » التي يردّدها هى اسم إحدي الحوريات التي وقع كيفالوس فى غرامها ، فأسرّ إلى پروكريس بما سمعه فأخذت تندب حظها وظلم القدر وخيانة زوجها لها ، لكنها رفضت أن تصدّق الواشي إلا إذا رأت خطيئة زوجها بعينها . وفي صباح اليوم التالي حين بدّد الفجر ظلمة الليل قصد كيفالوس الغابة حتى إذا ما انتهى من الصيد اضطجع على العشب وأخذ يردّد منشداً « تعالي ياأنسام ، تعالي يامهجة قلبي » ، وخيل إليه أنه يستمع إلى أنّات تتردّد كالصّدى فى إثر كلماته ، وسمع حفيف أوراق تسقط فظن أن وحشاً يُقبل فأطلق رمحه فإذا هي پروكريس وقد أصابها الرمح في صدرها ، فحملها بين ذراعيه في رفق واستحلفها ألاّ تموت وتتركه يعاني بعدها من جريمة مقتلها ، فإذا هي تناشده وهى تحتضر ألاّ يسمح « للأنسام أن تغدو له زوجاً بعدها » . وعندما أدرك كيفالوس أن هذا الاسم هو الذى جرّها إلى ذلك الخطأ ، كشف لها عن الحقيقة ، غير أن ذلك لم يُجْدِ نفعاً [انظر : مسخ الكائنات للشاعر أوڤيد . ترجمة كاتب هذه السطور . الطبعة الرابعة أو الخامسة ١٩٩٧ الكتاب السابع ٦٦٠ ـ ٨٦٠ . الهيئة المصرية العامة للكتاب] .

(٢١) Iconography هي قائمة الموضوعات التي تُعنى بها حضارة من الحضارات أو يُشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين ، ومن ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات التي تشمل عدد الصور والمنحوتات أو الأعمال الفنية التي تمّت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معيّن . وهي أيضاً كل ما يختصّ بموضوع فني مصوَّر تصنيفاً ووصفاً [م .م . ث] .

(٢٢) Cartoon الرسم التمهيدي أو المسودّة أو الكرتونة ، وهو الرسم التمهيدي المجمل الذي يُخطّ على الورق المقوّى لكي يتخذه الفنان مرجعاً ينقل عنه لوحته المصورة أو نسجيّته المرسّمة أو لوحات الفسيفساء أو الزجاج المعشّق ، وهو ما يسمى الآن « الكرتونة » . ويطلق هذا المصطلح أيضاً على الرسوم الهزلية الساخرة [م .م .ث] .

(٢٣) علق قلب الكاهن كوريسُّوس أحد كهنة الإله باكخوس في بويوتيا بالحورية كاليرهويه التي كانت تصدّه على الدوام ، فشكاها إلى باكخوس الذي أصاب البلاد بوباء الطاعون . وإذا بالهاتف الإلهي يوحي إلى أهل البلاد بأن يقدّموا كاليرهويه قرباناً على مذبح الإله حتى يرضى عنهم . وسيقت الفتاة إلى المذبح غير أن الكاهن كوريسّوس طعن نفسه بدلاً منها . وعندما أدركت كاليرهويه مدى ما اقترفته في حق عاشقها انتحرت عند حافة نافورة حملت اسمها فيما بعد .

(٢٤) Simon Stock (؟ ـ ١٢٦٥) راهب إنجليزي من كنْت لم تُعلن قداسته رسميا إلا أنه عُدّ من بين القديسين في الكنيسة الكاثوليكية . قيل إنه مرّ بتجربة رؤية العذراء التي منحته الوشاح الكتفي [ثوب فضفاض بلا كُمّين على شكل مريلة تتدلّى من الكتفين من الأمام والخلف فوق رداء الراهب] ، وبشّرته بأن مَن يرتديه ينجو من عذاب النار . وتظهر هذه الواقعة في الكثير من الأعمال الفنية التي تزيّن الكنائس الكرمليّة حيث يُرى القديس راكعاً أمام العذراء يتناول الوشاح من يدها أو من المسيح الطفل .

(٢٥) Scuole كانت الجمعيات الخيرية الدينية بمدينة البندقية تسمّى « المدارس » ، ولم تتردد بدورها شأنها شأن الكنائس في تكليف المصورين بتزيين قاعات اجتماعاتهم باللوحات المصوّرة .

(٢٦) تروي إلياذة هوميروس أنه بعد أن خطف پاريس الأمير الطروادي هيلينا زوجة منيلاوس حاكم أرجوس خرجت الجيوش اليونانية من هنا ومن هناك لتثأر لهذا العِرْض المغتصب وتعبّأ جيشٌ جرّار بالقرب من شاطئ بويوتيا استعداداً للإبحار إلى طروادة ، ولكن ما إن أخذت السفن تنشر أشرعتها حتى دهمتها ريح عاصفة جمدت معها حيث هي . وإذا العرّاف يبلّغ الملك أجاممنون أن الإلهة أرتميس لن تتيح للسفن أن تتحرك إلا إذا قدّم ابنته إيفيجينيا قرباناً . وتدمع عينُ الأم كليتمنسترا حسرة وألماً ، ويثور الأب غضباً على الآلهة ، وتجزع الفتاة ويملؤها الروع والخوف وما أسلفت من ذنب تُجازَى عليه . وتخطو إيفيجينيا إلى المذبح مُسْلمةً رقبتها لسكين الكاهن ، وفجأة يرى الجمع الحاشد مكان إيفيجينيا ظبياً ذبيحاً فيعرفون أن الإلهة قد فَدَتْ إيفيجينيا بذلك الذبيح وأنها قد رفعتها إلى قمة الأوليمپوس لتكون كاهنة من كاهنات معبدها العظيم ، وتمضي السفن تشقّ طريقها في البحر إلى طروادة [م .م .ث] .

(٢٧) Arrested motion سمة في النحت أو التصوير تتحيّن برهة يتوقّف فيها الزمن أمام حركة ما ، فتُثبّتها في وضعة بعينها يُطلق عليها اسم الحركة المكبوحة أو الحركة الثابتة أو الجامدة في مكانها [م .م .ث] .

(٢٨) Minuet

(٢٩) « صنع موسى حيّة من نحاس ووضعها على الراية فكان متى لدغت حيةٌ إنساناً ونظر إلى حيّة النحاس يحيا » (سفر العدد ٢١ : ٧ـ٩) .

(٣٠) Camera Obscura الكاميرا المظلمة أو الكُنّة هي أداة ميكانيكية لابتغاء الدقّة في الرسم لاسيما عند رسم التفاصيل الطوبوغرافية ، ظهرت إلى الوجود خلال القرن ١٦ . وتتكون من عدسات ومرايا مرتّبة ترتيباً خاصاً ، ويضمّها صندوق معتم ذو ثقب . وتعكس المرايا المشهد الذي يتراءى للمُشاهد من خلال تلك العدسات على صفحة الورق ، ومن هنا يكون يسيراً على الرسّام أن يلاحق الحواف بقلمه [م . م . ث] .

(٣١) Impressionism الانطباعية أو التأثيرية مدرسة ظهرت في أواخر القرن ١٩ بفرنسا أشاعت موجة من التحرّر في الفن ، هجر أصحابها المراسم مؤثرين تسجيل الانطباعات المرئية ونقلها عن الطبيعة مباشرة في الخلاء والبراح فتألقوا في إبراز أثر الضوء . ومن روّادها مانيه ومونيه وسيزلي وپيسارو وشارك فيها رينوار وديجا [م .م .ث] .

(٣٢) Atmospheric Perspective المنظور الفراغي هو ما تستخدم فيه التدرّجات اللونية أو تتغيّر فيه درجة اللون لتبيّن أثر المسافات في الشكل المصوّر فتبدو وكأنها طبيعية مسافةً وجوّاً وضوءاً ، ويسمّى أيضاً « المنظور اللوني » [م .م .ث] .

(٣٣) Tobias إحدى قصص الأسفار المنحولة ، وقعت أحداثها في نينوي بآشور خلال فترة الشتات اليهودي بالمنفى في القرن ٨ ق .م حيث كان طوبيت اليهودي الورع يرعى شؤون مواطنيه إلى أن فقد بصره ، إذ بينما هو مضطجع في العراء هبطت من الفضاء عصافير ذرقت في عينيه فعميتا . وحين أحس أن الموت قد دنا أوفد ابنه طوبيا إلى بلاد الميديين لتحصيل مبلغ من المال ، فاصطحب الفتى كلبه الأمين وسار على غير هدى لجهله بالطريق إلى أن التقى بالملاك رافائيل الذي لم يكشف له عن هويّته واصطحبه ليهديه إلى وجهته . وحين وصولهما إلى نهر دجلة نزل طوبيا ليستحم فإذا سمكة في النهر توشك أن تفترسه فأمره الملاك أن يتناول السمكة ويطهوها على أن يحتفظ بالقلب والكبد والمرارة ، وأسرّ إليه أنه إذا مسح بمرارة السمكة عيناً مصابة بالبياض شُفيت في الحال ، وبهذا أمكنه أن يردّ البصر إلى أبيه . وكانت قصة طوبيا مصدرا ثرّا للكثير من الأعمال الفنية خلال عصر النهضة [م .م .ث] .

(٣٤) Carlo Goldoni كارلو جولدوني (١٧٠٧ ـ ١٧٩٣) كاتب مسرحي إيطالي عاش بين البندقية وباريس ، استوحى شخصياته من الكوميديا دلّلارتي ، وهو الذي بثّ فيها الحيوية بعد أن أصابها التدهور . ومن مسرحياته الشهيرة المروحة ، والأرملة الماكرة ، وصاحبة اللوكاندة .

(٣٥) Discourses

(٣٦) Beggar's Opera مسرحية موسيقية للكاتب المسرحي والشاعر الإنجليزي چون جاي ، شخوصها الأساسيون هم بيتشام وزوجته وابنته الجميلة پولي . وكان يتاجر في البضائع المسروقة كما يتكسّب من إبلاغ السلطات عن نشاط زبائنه . ثم هناك لوكيت مدير سجن نيوجيت الشهير بلندن وابنته لوسي ، والكابتن ماكهيث قاطع الطريق ومحبوب النساء . وتقع پولي في حب ماكهيث فيتزوجها . وعندها يجنّ جنون أبيها لإقدامها على هذا الزواج المشين فيعقد العزم على أن يجعل منها أرملة ، وذلك بإرشاد السلطات عنه فتعتقله وتودعه سجن نيوجيت . وهناك يغزو قلب لوسي ، ومن ثم ينشب صراع حاد بين پولي ولوسي المتنافستين على الاستحواذ على قلبه ، فينشد ماكهيث أغنيته الشهيرة : « أنّى لي أن أعيش سعيداً بين امرأتين . . . إلاّ بإضافة حسناء ثالثة ؟ » وعلى الرغم مما تحسّه لوسي من غيرة فإنها تدبّر خطة لهروب ماكهيث . وقد لقيت هذه المسرحية ـ ومازال إلى اليوم ـ نجاحاً منقطع النظير ، ويقال إن جاي ربح من ورائها ثمانمائة جنيه استرليني .

(٣٧) Castrato (Castratus) صوت مُغنٍّ من طبقة السوپرانو أو الكونترالطو من الذكور . وهو صوت قوي مرن واسع المدى لا يمكن توفّره إلاّ بعد إخصاء الصِّبية قبل سن البلوغ . وظهر الصوت الكاستراتو لأول مرة حين حُرّم على النساء المشاركة في الغناء بجوقات الإنشاد في الكنائس والمسرح الأوپرالي . وكان أغلب مغنّي الأوپرا الإيطالية خلال القرن ١٨ من الخصيان « الكاستراتي » حتى بلغ عددهم في كنائس روما وحدها مئتي مغنٍّ ، وأعظمهم شهرة هو فارينيللي Farinelli . وتقوم النساء اليوم بتأدية كافة الأدوار التي ابتدعها كل من جلوك وموتسارت للمغنّين الكاستراتي .

(٣٨) Conversation Pieces

(٣٩) The House of cards

(٤٠) The Communion سر التناول في ليلة العشاء الرباني (العشاء الأخير) : قدّم المسيح الخبز لتلاميذه وقال لهم : هذا هو جسدي ، خذوا كلوا منه واصنعوه لذكري . ثم قدّم لهم كأساً به عصير العنب وقال لهم : خذوا اشربوا منه . هذا هو دمي واصنعوه لذكري .

(٤١) Grand Tour

(٤٢) Ming پورسلين أسرة منج هو قمة ازدهار الزخرفة بالأزرق والأبيض في فن الپورسلين الصيني .

(٤٣) Sakaide Kakiemon نوع من الپورسلين الياباني يتميز بالتوازن الدقيق بين زخارفه المرسومة ولون الپورسلين ، ولا تُضاهيَ دقة رسومه إلاّ بأجود الرسوم الصينية .

(٤٤) الرنوك أسلوب متعارف متوارث لتمييز الأشخاص باستخدام رمز فوق الدروع شاع بين النبلاء في العصور الوسطى المسيحية ، وكان هذا الرمز أول ما كان شخصياً ، ثم توارثه الخلف بعد السلف .

(٤٥) Maiolica خزف إسپاني كان يُصدَّر لإيطاليا عن طريق جزيرة ماچوركا البرتغالية (وكان يطلق عليها اسم مايوليكا) وتميّز هذا النوع من الخزف بطلاء قصديري معتم تُرسم عليه الزخارف .

(٤٦) Neo-Classicism

(٤٧) Montfaucon, Bernard de: L'Antiquité expliquée et representée en figures. 10 Volumes. Paris 1719-1724.

(٤٨) Caylus, Comte de: Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grcques, romaines et gauloises. 7 volumes. Paris 1752-1767.

(٤٩) La Table Isiaque لوحة من البرونز يبلغ طولها أكثر من متر عُثر عليها في ساحة مارس بروما حيث كانت تستخدم كأحد أدوات العقيدة ، وهي مزيّنة بعدد لا حصر له من الشخوص المصرية القديمة ، وكانت تعدّ أحد أشهر مصادر مجموعة الصيغ المصرية . وظلت العلامات الهيروغليفية المصاحبة للشخوص مدة طويلة تعدّ وثيقة أساسية لحل الرموز إلى أن أعلن شمپوليون عند زيارته لتورينو أن هذه اللوحة باطلة غير صحيحة وأنها معاصرة .

(٥٠) Dominique-Vivant Denon: Voyage dans la Base et la Haute Egypte/ Paris 1802.

(٥١) Marquetry التطعيم أو التلبيس هو تغشية سطح الخشب بملوّنات خشبية أو صدفية أو عاجية تكون في مستوي السطح وأكثر ما تستخدم في الأثاث . [م .م .ث] .

(٥٢) Mother of pearls عرق اللؤلؤ . مادة صلبة ناعمة قزحية اللون تشكّل بطانة بعض الأصداف [المورد] .

(٥٣) Tabouret : كُرسي بلا ظهر أو مساند .

(٥٤) Ployant

(٥٥) Carreaux

(٥٦) Régence

(٥٧) Les ébinistes كان المقصود بهم في أول الأمر المشتغلين بصياغة مادة الآبنوس إلى أن أطلق هذا الاسم فيما بعد على خيرة نجّاري الأثاث .

(٥٨) Bergère مقعد كبير متّسع منجّد المساند والظهر .

(٥٩) يتكون المقعد الممتد [الشيزلونغ] من برجير منجّد المساند والظهر ، ومن مقعد بدون ظهر وبلا ذراعين Tabouret ، وقد تضاف إليهما نمرقة Un pouf [وسادة صغيرة تتكيء عليها الساقان] .

(٦٠) **أنواع أخشاب التطعيم:**

Amaranth: الخشب الأرجواني ، ولونه بنفسجي ضارب إلى الحمرة ، ذو عروق باهتة .

Bois de citron: خشب شجر الليمون ، ولونه أصفر شاحب تتخلّله بقع صفراء داكنة .

Bois satiné: نوع من الخشب الأملس لونه قريب من لون خشب الماهوجني غير أن حُمرته أشدّ لمعاناً .

Cèdre: خشب الأَرز ولونه بنّي خافت .

Citronnier: خشب الليمون الأصفر الباهت .

ébène: خشب الآبنوس ، وهو خشب أسود كثيف .

Kingwood: الخشب الأرجواني الملوكي ، أو الخشب البنفسجي الضّارب إلى البنّي ، وتبدو عروقه على شكل خطوط حمار الزبرا الداكنة .

Acajou: أو خشب الماهوجني Mahogany.

Palissandre: أو خشب الورد Rosewood. وتتأرجح ألوانه بين البنّي الخفيف وبين البنفسجي الضارب إلى البنّي ، وتتخلّله عروق سمراء .

Tulipwood: خشب الزنبق (التيوليب) وكان يطلق عليه خلال القرن ١٨ خشب الورد bois de rose نظراً لأن لونه وردي ضارب إلى الصّفرة تتخلّله عروق ورديّة داكنة . ومع مرور الزمن يتحول لونه إلى لون العنبر .

Hêtre: (Beechwood) خشب الزان .

Cerisier: (Cherry) خشب شجر الكرز .

Chêne: (Oak) خشب شجر السنديان أو البلوط .

Bois de pin: (Pine) خشب شجر الصنوبر .

Peuplier: (Poplar) خشب شجر الحَوْر .

Noyer: (Walnut) خشب شجر الجوز .

(٦١) Laque (Lacquer) . اللّك . مادة عضوية من إفراز حشرة اسمها Coccos . كذلك تُستخرج من عصارات راتنجية صمغية تفرزها بعض النباتات في الصين ، ثم استُزرعت فيما بعد في كوريا واليابان وغيرهما . ومن خصائص هذه المادة العضوية أنها إذا تعرّضت للجو تجفّ . وإذ كانت شفّافة اللون استخدمت لتغطية الزخارف الملوّنة والمذهّبة للأواني والتحف الخشبية بصفة خاصة والحفاظ عليها ، كما تقوم بدور الطبقة الزجاجية glaze في صناعة الخزف . وشاع استخدام هذه التقنية في جنوب شرق آسيا كلها واليابان في الفترة من القرن ١٦ إلى القرن ١٩ [م .م .ث] .

(٦٢) Exoticism الشّغف بكل غريب غير مألوف وافد من بلد ناء ، وذلك لما يحمله من كل عجيب مجهول تنجذب إليه النفوس ، أو هو التعلّق بكل ما يمتُّ للخيال الرومانسي المستجلب بسبب [م .م .ث] .

(٦٣) Cariatids تماثيل نسائية جميلة قد يكبر حجمها الحجم الطبيعي ، تؤدي دور الأعمدة في المعمار اليوناني ذي الطراز الأيوني . ويحملن فوق رؤوسهن مرفقة حلزونية محلاّة بزخارف البيضة والسهم تستقر فوقها الوسادة ثم العُتب . وأشهر تماثيل الكارياتيد هي الموجودة بمعبد الإرختيوم فوق أكروبول أثينا [م .م .ث] .

(٦٤) أنظر فنون عصر النهضة « الباروك » . موسوعة تاريخ الفن « العين تسمع والأذن ترى » لصاحب هذه الدراسة . دار السويدي للنشر والطبع والتوزيع . أبو ظبي ١٩٩٧ .

(٦٥) Gentlemen and Cabinet maker's Director

Antal, Fredrich: **Hogarth.** Routledge & Kegan Paul London 1962.

Allix, André et alii: **Les Merveilles du Monde.** Hachette, Paris 1957.

Artamonov, M: **The Hermitage Museum.** Leningrad.

Andrews, John: **British Antique Furniture. Price Guide and Reasons for Values.** Antique Collectors Club 1989.

Asturias, Miguel: **Velásquez.** Rizzoli Editore.

Arpino, Giovanni: **Bruegel**. Rizzoli Editore.

Bacci, M: **Leonarde de Vinci.** Grands Peintres. Hachette.

Bar, Portoghesé: **Roma Barocca.** Carlo Bestetti, Roma.

Barbin, Pierre: **Versailles, Palais d'Images.**

Baschet, Jacques: **Pour une Renaissance de la Peinture Française.** Edition S.N.E.P. Paris.

Bazin, Germain: **A Concise History of Art.** Thames and Hudson.

Bazin, Germain: **Baroque and Rococo:** Thames and Hudson.

Bazin, Germain: **Le Message de L'Absolu.** Hachette, Paris. 1964.

Bernardi, Marziani: **Capolavori d'Arte in Piemonte.**

Berenson, Bernard: **Italian Painters of the Renaissance. Venetian and North Italian Schools.** Phaidon.

Berenson, Bernard: **Italian Painters of the Renaissance. Florentine and Central Italian Schools.** Phaidon.

Berenson, Bernard: **Seeing and knowing.** Evelyn, Adams.

Bermet, Daniel: **Bruegel.** Club d'Art Bordas.

Berenee, Fred: **Botticelle.** Grands Peintres. Hachette.

Bertie, Luciano: **Paolo Uccello.** Grands Peintres. Hachette.

Benesch, Otto: **Rembrandt:** Skira.

Beguin, Sylvie: **Titien.** Flammarion. Paris, 1970.

Bindman, David: **Hogarth.** World of Art.

Bongard, Willi: **Durer today.** Internationes 1971.

Borch - Supan, Helmnt: **La Peinture Française du XVIII Siècle à la Cour de Fredirìc II.**

Bovini, Giuseppe: **Mosaici di Ravenna.** Silvane Editoriale d'art. Milano 1956.

Boccia, Lionello Giorgio: **Italian Armour. Le Armaturi dei Negroli.** Hoiein No 6/1993. Franco Maria Ricci editori.

Brion, Marcel: **Rembrandt:** Collection Génies et Réalités.

Brion, Marcel et alii: **Leonard de Vinci.** Collection Génies et Réalités.

Braudel, Fernand et alii: **L'Espagne au temps de Philippe II.** Collection d'Or et Réalités.

Bucci, Mario: **Giotto.** Dolphin art book.

Baldini, Gabriele: **Hogarth Pittori.** Rizzoli, editore.

Bell, Clive: **Art.** Capricorn books.

Bosanquet, Bernard: **A History of Aesthetics from the Greeks to the 20th Century.** Meridian Books.

Bridge, Mark: **An Encyclopedia of Desks.** The Wellfleet Press 1988.

Bucci, Mario: **Rembrandt. La ronda di notte.** Sadea Sansoni editore.

Blanca, Luis: El **Escorial.** Octava marvilla de Mundo.

Cage, John: **Goethe on Art.** Scolar.

Caravaggi, Roberto et alii: **Pinacoteca Vaticana.** 1992.

Cattaui, George: **Baroque et Rococo.** Arthaud.

Carrero Blanco, Luis: **El Escorial.** Octava Marvilla del Mondo. Madrid 1967.

Caizzi, Andrea et alli: **Lazio.** Electa Editrice.

Cairns, Huntington: **Masterpieces of Painting from the National Gallery of Art.** Random House 1944.

Cairns, Huntington & Walker, John: **Great Paintings from the National Gallery of Art.** Macmillan. New York. 1952.

Canton, Sanchez: **Prado.** Thames and Hudson.

Cabanne, Pierre: **Rubens.** Thames and Hudson.

Causa, R: **Velasquez.** Grands Peintres. Hachette.

Causa, R: **Murillo.** Grands Peintres. Hachette.

Chastel, André: **Renaissance Méridionale.** L'Univers des Formes. Gallimard. NRF.

Chastel, André: **Le Grand Atelier d'Italie.** L'Univers de formes. Gallimard. NRF.

Chastel, André: La **Crise de la Renaissance.** Skira.

Chevalier, Jean: **Dictionnaire des Symboles.** Robert Lofont.

Chatlain, Jean et Huyghe, René: **Musée du Louvre.** Hachette.

Cirici - Pellicer, Alexandre: **Les Trèsors de l'Espagne.** Skira Génève 1965.

Clark, Kenneth: **Landscape into Art.** John Murray. London.

Clark, Kenneth: **Looking at Pictures.** John Murray. London.

Clark, Kenneth: **The Nude.** A Pelican Book.

Clark, Kenneth: **Civilisation. A Personal View.** BBC. John Murray. London 1969.

Clark, Kenneth: **Masterpieces of Fifty Centuries.** Dutlon, New York.

Cobban, Alfred and alii: **The Eighteenth Century. Europe in the Age of Enlightenment.** Thames and Hudson. London.

Cocteau, Jean: **Les Merveilles du Monde.** Hachette.

Cornini, Guido et alii: **Raphael. In the Apartments of Julius II and Leo X.** Papal Monuments, Museums anal Galleries. Electa.

Chatelain, Jean: **Musée du Louvre.**

Coats, Nicolette: **Hogarth.** Fratelli Fabri.

Cagli, Corrado: **Tiziano.** Rizzoli Editore.

D'Ancona. Paolo: **Giotto.** Silvana.

Daniel, Howard & Berger, John: **Encyclopedia of Themes and Subjects in Painting.** Thames and Hudson.

De Lacretelle et alii: **Michel - Ange.** Collection Génies et Réalités.

Dewey, John: **Art as Experience.** Putnam.

D'Ossat, Guglielms: **L'Italie et ses Merveilles** Hachette. Paris.

D'Onorfio, Cesare: **Le Fontane di Roma.** Staderini. Roma 1957.

Dubreton, Jean Lucas: **Florence au temps de Laurent le Magnifique. Collection** d'Or et Réalités.

Dunlop, R: **Understanding Pictures.** Pitman 1948.

Durant, Will. **The Story of Civilisation. The Age of Louis XIV.** Simon and Schuster New York 1963.

Durant, Will. **The Story of Civilisation. The Reformation.** Simon and Schuster New York 1957.

Durant, Will. **The Story of Civilisation. The Renaissance.** Simon and Schuster New York 1961.

Duval, P.M et alii: **Art de France.** Paris.

Descargues, Pierre: **The Hermitage.** Thames and Hudson.

Druon, Maurice et alii: **Visages de la France.** Librairie Academique Perrin.

Euler, Walter: **Giotto Frescos.** Hallwag. Berne.

Echague, José: **Espagnâ. Castles and Palaces.** Publicaciones Ortiz

Einberg, Elizabeth and Egerton, Judy: **The Age of Hogarth.** The Tate Gallery 1988.

Faure, Gabriel et alii: **Merveilles des Palais et Villas d'Italie.** Artland de France 1959.

Faure, Elie: **Histoire de l'Art. l'Art Renaissant.** Livre de poche.

Ferguson, George: **Signs and Symbols in Christian Art.** A Hesperides Book. Oxford University Press 1961.

Ferguson, Wallace: **The Renaissance.** Harper.

Feslikenian, Luesa: **La Peinture Italienne.** Editions d'art Amilcase. Pizzi - Milan 1954.

Fierns, Paul: **L'Art en Belgique.** La Renaissance du Livre.

Fleming, William: **Arts and Ideas.** Rinehart and Winston. New York 1961.

Freud, Sigmund: **Leonardo.** Pelican.

Friedlander, Max. J: **Van Eyck to Bruegel. The Fifteenth Century.** Phaidon.

Friedlander Max. J: **Van Eyck to Bruegel. The Sixteenth Century.** Phaidon.

Fréville, Jean: **L'Art et la Vie Sociale.** Editions Sociales.

Fischer, Ernst: **The Necessity of Art.** Pelican.

Frye, Northrop: **Fearful Symmetry.** Princton University Press.

Fay-Hallé, Antoinette. **La Porcelaine en Europe.** Flammarion 1991.

Gainard, Paul: **El Greco.** Skira.

Gardner, Helen: **Art through the Ages.** Harcourt Brace & Co.

Gaunt, William: **Everyman's Dictionary of Pictorial Art. 2 Vols.** Dent and Sons. London 1962.

Gerson, Horst: **Rembrandt Paintings.** Meulenhoff International. Amsterdam.

Gilou, Albert et Spar, Francis: **Le Dix - Huitième Siècle Français.** Collection Connaissance des Arts. Hachette.

Gombrich, E.H.: **Art and Illusion.** Phaidon London 1960.

Gombrich, E.H.: **The Story of Art.** Phaidon 1950.

Gombrich, E.: **Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the theory of Art.** Phaidon.

Gombrich, E.: **Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance.** Phaidon.

Gombrich, E.: **Norm and Form. Studies in the art of Renaissance.** Phaidon.

Goimard, Jacques et alii: **Venise au temps des Galères.** Collection d'Or et Réalités.

Goldsheider, Ludwig: **Michelangelo.** Phaidon.

Grimal, Pierre: **Encyclopédie de la Mythologie.**

Grotti, Andreas: **Bruegel.** Grands Peintres. Hachette.

Gundermann, Leo: **Wurzburg.** Deutscher kunstverlag.

Gore, Alan and Ann: **The History of English Interiors.** Phaidon. Oxford 1991.

Gloag, John: **English Furniture.** Adam & Charles Black. London. 1973.

Gromot, George et alii: **L'Architecture et la Sculpture en France, de la Révolution à nos jours.** Librairie de France.

Hachette: **Grands Musées: Munich.**

Hachette: **Grands Musées: Beaux Arts. Bale.**

Hachette: **Grands Musées: Musée de Capodimonte.**

Hachette: **Grands Musées: Washington.**

Hachette: **Grands Musées: National Gallery. London.**

Hachette: **Grands Musées: National Gallery. Washington.**

Hachette: **Grands Musées: Chicago.**

Hachette: **Grands Musées: Anvers.**

Hachette: **Grands Musées: Bruxelles.**

Hachette: **Grands Musées: Le Prado. Madrid.**

Hachette: **Grands Musées: Dresde.**

Hachette: **Grands Musées: Gallerie Borgese.**

Hachette: **Grands Musées: Vienne.**

Hachette: **Grands Musées: Venise.**

Hachette: **Grands Musées: Dahlem.**

Hachette: **Grands Musées: Les Offices.**

Hall, James: **Dictionary of Subjects and Symbols in Art.** John Murrey 1985.

Harris and Lever: **Illustrated glossary of Architecture.**

Harthan, John: **Book of Hours** Thames and Hudson.

Hauser, Arnold: **The Social History of Art. Renaissance, Mannerism, Baroque.** Routledge.

Hauser, Arnold: **The Social History of Art. Rococo, Classicism and Romanticism.** Routledge.

Hayman, d'Arcy: **The Arts and Man.** UNESCO. Paris 1969.

Hibbard, Howard: **Bernini e il Barocco.** Fratelli Fabri Editore.

Hofstede, Justus: **Rubens.** Grands Peintres. Hachette.

Huyghe, René: **L'Art et L'Ame.** Flammarion.

Huyghe, René: **Les Puissances de l'image.** Flammarion.

Huyghe, René: **Dialogue avec le Visible.** Flammarion.

Huyghe, René: **Formes et Forces.** Flammarion.

Huyghe, René: **Une Vie pour l'Art. De Léonard à Picasso.** Editions de Fallois. Paris.

Huyghe, René et alii: **L'Art et l'Homme.** Larousse.

Huyghe, René: **Musée du Louvre. Ecole Française. Peinture. Dessins.**

Huyghe, René: **Musée du Louvre. Ecole Etrangéres. Peinture. Dessins.** Nouvelles éditions Françaises.

Huyghe, René: **Larousse Encyclopedia of Renaissance and Baroque Art.** Paul Hamlyn. London.

Huyghe, René: **Three Lectures on Art.** National Bank of Egypt 1965.

Huyghe, René: **L'Univers de Watteau.** Cabinet de dessins. Musée du Louvre.

Huyghe, René: **La Peinture Française des XVII et XVIII siècle.** Flammarion.

Huxley, Aldous: **On Art and Artists.** Harper.

Jaffé, Hans et alii: **Vingt Mille Ans de Peinture dans le Monde.** Edition Cercle d'Art.

Janson, H.W: **History of Art.** Prentice Hall.

Janson, H.W.: **Key Monuments of the History of Art.** Prentice Hall, Englewood 1959.

Jarry, Madeleine et alii: **Le Siège en France du Moyen Age à nos Jours.** Paul Hartmann éditeur.

Kenter, Herbert: **Sculpture: Renaissance to Rococo.** Michel Joseph.

King, Constance: **An Encyclopedia of Sofas.** The Wellfleet Press 1989.

Lamb, Carl, Freeden, Max: **Giovanni Batista Tiepolo.** Hirmer Verlag Munchen.

Lassaigne, Jacques: **La Peinture Flamande: Le Siècle de Van Eyck.** Skira.

Lucie - Smith, Edwards: **Eroticism in Western Art.** Thames and Hudson.

Ludecke, Heinz: **Albrecht Durer.** Veb Seemann Leipzig.

Levey, Michel: **Rococo to Revolution.** Thames and

Hudson. London 1966.

Malraux, André: **Le Musée Imaginaire.** Gallimard.

Malraux, André: **The Voices of Silence.** Paladin.

Martin, Gregory: **Canaletto.** The Folio Society.

Martin, Robert: **Raphael:** Grands Peintres. Hachette.

Morton, H.V.: **The Waters of Rome.** The Connoiseur and Michael Joseph 1966

Martine, Robert: **Chardin.** Grands Peintres. Hachette.

Munro, Eleanor. C: **The Golden Encyclopedia of Art.** Golden Press. New York.

Müller, Theodor: **Die Welt Des.** Callwey. München.

Musée du Louvre: **Les Merveilles du Louvre. Tome I et II.** Hachette.

Meslin-Perrier, Chantal et alii: **Chefs-d'oeuvre de la porcelaine de Limoges**. Editions de la réunion des musées nationaux, Paris 1996.

Macchia, Giovanni: **Watteau**. Rizzoli editore.

Naldi, Giovanna: **Masters of 16 th Century** Rome. Alinari.

National Gallery of Scotland: **Illustrations.** Edinburgh 1965.

Newton, Eric: **The Arts of Man.** Thames and Hudson.

Okasha, Sarwat: **An Encyclopaedic Dictionary of Cultural Terms.** Librarie Du Liban. Longman. 1990.

Owen, Peter: **The Appreciation of the Arts.** Thames and Hudson.

Pallucini, A: **El Greco.** Grands Peintres - Hachette.

Panofsky, Charles: **Problems in Titian, Mostly Iconographic.** Phaidon.

Panofsky, Erwin: **Studies in Iconology:** Oxford University Press. New York.

Philippe, Robert et alii: **Les Metamorphoses de Les decouvertes (1300 - 1500)** Planete, Paris 1965.

Philippe, Robert et alii: **Les Metamorphoses de la Renaissance (1500 - 1700).** Planete, Paris 1965.

Pignatti, Terisio: **The Age of Rococo:** Paul Hamlyn.

Piotrovsky B: **Art Treasures of the Hermitage Museum.**

Pope - Hennessy, John: **The Complete Works of Paolo Uccello. Phaidon. London 1950.**

Powell, Nicolas: **From Baroque to Rococo:** New York 1959.

Plovene, Guido: **Tiepolo.** Rizzoli Editore.

Pradère, Alexandre: **French Furniture Makers. The Art of the Ébéniste from Louis XIV to the Revolution.** Translated by Perran Wood. Sotheby's Publications. Philp Wilson Publishers 1989.

Pons, Bruno: **Grands Décors Français 1650-1800.** Editions Faton 1995.

Pallol, Bill G.B.: **The Art of the Chair in Eighteenth-Century France.** ACR - Gismondi Editeurs 1989.

Puppi, Giuseppe: **Canaletto.** Rizzoli edidore.

Palluccini, Anne: **Giambattista Tiepolo.** Rizzoli editore.

Reed, Herbert: **Education through Art.** Faber.

Roberts, Keith: **Reynolds.** Grands Peintres. Hachette.

Rosenberg, Jacob: **On Quality in Art.** Phaidon.

Rossi, Francesco and Graziano, Antonio P.: **Michelangelo and Raphael, with Botticelli - Perugino - Signorelli - Ghirlandaio and Roselli in the Vatican.** Edizioni Musei Vaticani 1995.

Schönberger, Arno & Sochner, Halldor: **Die Welt Des Rokoko.** Verlag Georg Callway München.

Serullaz, Maurice: **Dessins Français de Prud'hon à Daumier.**

Smith, Bradley: **Spain, A History in Art.** Simon & Schuster. New York 1966.

Spar, Francis et alii: **Le Style Anglais 1750 - 1850.** Collection Connaissance des Art. Hachette.

Seymour, Charles: **Masterpieces of Sculpture from the National Gallery of Art. Washington.** Coward Mc Cann.

Thomas, Maracel: **The Golden Age Manuscript Painting at the time of Jean, Duc de Berry.** Chatto and Windus. London 1979.

Todorow, M: **Durer:** Grands Peintres. Hachette.

Tominaga, Soichi: **The Great Museums of the World: Musée du Louvre.** Shogakukan.

The Metropolitan Museum of Art: **The Great Age of Fresco. Giotto to Pontormo.**

Thuillese, Jacques: **George de La Tour** Rizzoli editore.

Valery, Paul: **Ecrits Sur L'Art.** Club des Libraires de France. 1962.

Vasari, Giorgio: **Life of Michelangelo.** The Folio Society.

Vegh, Janos: **Fifteenth Century German and Bohemian Panel Painting. Corvine Press.** Budapest 1967.

Von Freeden, Max and Lamb, Carl: **Masterworks of Giovanni Batista Tiepolo in Würzburg Residence.** Hirmer Verlag 1965.

Vasari, Giorgio: **Lives of the Artists.** Penguin Classics.

Von Simson, Otto: **Il Ciclo de Maria de Medici.** Fratelli Fabri, Skira.

Wagner, Helga: **Barocke Festsale.** Verlage Munchen 1974.

Walker, John: **National Gallery of Art. Washington** Harry Abrams. New York 1965.

Waterhouse, Ellis: **Italian Baroque Painting.** Phaidon.

Winlock, M.E: **Les Merveilles du Louvre.** Tome I et II. Hachette 1959.

Wölfflin, Heinrich: **Classic Art.** Phaidon.

Wölfflin, Heinrick: **Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance.** Phaidon.

Wölfflin, Heinrick: **Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art.** Gallimard.

Wolk-Simon, Linda: **Domenico Tiepolo. Drawings, Prints and Paintings in the Metropolitan Museum of Art.**

Zamboni, Silla: **Hals.** Grand Peintres - Hachette.

Zimmerman, Horst: **Dresdener Gallery.** Veb Seemann. Leipzig.

ثبت ببليوجرافى لصاحب هذه الدراسة

• موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى*.

١ ـ الفن المصرى: العمارة — دراسة . طبعة أولى ١٩٧١ — طبعة ثالثة ١٩٩٨
٢ ـ الفن المصرى: النحت والتصوير — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٢ — طبعة ثانية ١٩٩٨
٣ ـ الفن المصرى القديم: الفن السكندرى والقبطى — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٦ — طبعة ثالثة ١٩٩٩
٤ ـ الفن العراقى القديم — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٤
٥ ـ التصوير الإسلامى الدينى والعربى — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٨
٦ ـ التصوير الإسلامى الفارسى والتركى — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٣
٧ ـ الفن الإغريقى — دراسة . طبعة أولى ١٩٨١ — طبعة ثانية ١٩٩٩
٨ ـ الفن الفارسى القديم — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٩
٩ ـ فنون عصر النهضة [الرنيسانس والباروك] — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٨
١٠ ـ فنون عصر النهضة «الرنيسانس» — دراسة . طبعة ثانية فاخرة ١٩٩٦
١١ ـ فنون عصر النهضة «الباروك» — دراسة . طبعة ثانية فاخرة ١٩٩٧
١٢ ـ فنون عصر النهضة «الروكوكو» — دراسة . طبعة أولى فاخرة ١٩٩٨
١٣ ـ الفن الرومانى — دراسة . طبعة أولى ١٩٩١
١٤ ـ الفن البيزنطى — دراسة . طبعة أولى ١٩٩٢
١٥ ـ فنون العصور الوسطى — دراسة . طبعة أولى ١٩٩٢
١٦ ـ التصوير المغولى الإسلامى فى الهند — دراسة . طبعة أولى ١٩٩١
١٧ ـ الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا) — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٠ — طبعة ثانية ١٩٩٦
١٨ ـ القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية — دراسة . طبعة أولى ١٩٨١ — طبعة ثانية ١٩٩١
١٩ ـ الإغريق بين الأسطورة والإبداع — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٨ — طبعة ثانية ١٩٩٢
٢٠ ـ ميكلانجلو — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٠
٢١ ـ فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى [أثر إسلامى مصورا] — دراسة وتحقيق . طبعة أولى ١٩٧٤ — طبعة ثانية ١٩٩٢
٢٢ ـ معراج نامة [أثر إسلامى مصورا] — دراسة وتحقيق . طبعة أولى ١٩٨٧

• أعمال الشاعر أوفيد

٢٣ ـ ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات] — ترجمة . طبعة أولى ١٩٧١ — طبعة رابعة ١٩٩٧ — مكتبة الأسرة ـ طبعة خامسة ١٩٩٧
٢٤ ـ آرس أماتوريا [فن الهوى] — ترجمة . طبعة أولى ١٩٧٣ — طبعة رابعة ١٩٩٩

• أعمال جبران خليل جبران

٢٥ ـ النبى: لجبران خليل خبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٥٩ — طبعة تاسعة ١٩٩٨
٢٦ ـ حديقة النبى: لجبران خليل جبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٠ — طبعة ثامنة ١٩٩٨
٢٧ ـ عيسى ابن الإنسان: لجبران خليل جبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٢ — طبعة خامسة ١٩٩٨
٢٨ ـ رمل وزبد: لجبران خليل جبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٣ — طبعة خامسة ١٩٩٨
٢٩ ـ أرباب الأرض: لجبران خليل جبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٥ — طبعة رابعة ١٩٩٨
٣٠ ـ روائع جبران خليل جبران، الأعمال المتكاملة — ترجمة . طبعة أولى ١٩٨٠ — طبعة ثانية ١٩٩٠
٣١ ـ كتاب المعارف لابن قتيبة — دراسة وتحقيق . طبعة أولى ١٩٦٠ — طبعة سادسة ١٩٩٢
٣٢ ـ مولع بڤاجنر: لبرنارد شو — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٥ — طبعة ثانية ١٩٩٢
٣٣ ـ مولع حذر بڤاجنر — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٥ — نقدية . طبعة ثالثة ١٩٩٣
٣٤ ـ المسرح المصرى القديم: لإتيين دريوتون — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٧ — طبعة ثانية ١٩٨٩
٣٥ ـ إنسان العصر يتوّج رمسيس — تأليف . طبعة أولى ١٩٧١
٣٦ ـ فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون لبيردانيوس — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٤ — طبعة ثانية ١٩٨٩
٣٧ ـ إعصار من الشرق أو جنكيز خان — تأليف . طبعة أولى ١٩٥٢ — طبعة خامسة ١٩٩٢
٣٨ ـ العودة إلى الإيمان: لهنرى لنك — ترجمة . طبعة أولى ١٩٥٠ — طبعة رابعة ١٩٩٦
٣٩ ـ السيد آدم: لپات فرانك — ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٨ — طبعة ثانية ١٩٦٥
٤٠ ـ سروال القس: لثورن سميث — ترجمة . طبعة أولى ١٩٥٢ — طبعة ثانية ١٩٧٦
٤١ ـ الحرب الميكانيكية: للجنرال فولر — ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٢ — طبعة ثانية ١٩٥٢
٤٢ ـ قائد البانزر: للجنرال جوديريان — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٠
٤٣ ـ حرب التحرير — تأليف . طبعة أولى ١٩٥١ — بالمشاركة . طبعة ثانية ١٩٦٧
٤٤ ـ تربية الطفل من الوجهة النفسية — ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٤ — بالمشاركة .
٤٥ ـ علم النفس فى خدمتك — ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٥ — بالمشاركة .
٤٦ ـ مصر فى عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠ ـ ١٩٠٠) — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٤ — طبعة ثانية ١٩٩٨
٤٧ ـ مذكراتى فى السياسة والثقافة — تأليف طبعة أولى ١٩٨٨ — طبعة ثالثة ١٩٩٨
٤٨ ـ المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية [إنجليزى ـ فرنسى ـ عربى] — إعداد وتحرير . طبعة أولى ١٩٩٠
٤٩ ـ موسوعة التصوير الإسلامى — دراسة . طبعة أولى ١٩٩٨

بالفرنسية

٥٠ ـ **Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort,** "UNESCO" 1974.

بالإنجليزية

٥١ ـ **In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage** "UNESCO" 1972.

٥٢ ـ **The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting.** Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.

٥٣ ـ **The Miraj-Nameh: A Masterpiece of Islamic Painting.** Pyramid Studies and other Essays presented to. I.E.S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

أبحـاث

* ـ **The Portrayal of the Prophet.** The Times Literary Supplement December 1976.

* ـ **Problématique de la Figuration dans l'art Islamique.- La Figuration Sacrée.- La Figuration Profane.- Plastique et Musique dans l'Art pharaonique.- Wagner entre la théorie et l'application.**

سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣ .

Annuaire du Collège de France 73e Année Paris, 11, Place Marcelin-Berthelot 1973.

* ـ **المشاكل المعاصرة للفنون العربية**. مؤتمر منظمة اليونسكو المنعقد بمدينة الحمامات . تونس ١٩٧٤ .

* ـ **حرية الفنان**. نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

* ـ **رعاية الدولة للثقافة والفنون**. محاضرة ألقيت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .

* ـ **إطلالة على التصوير الإسلامي: العربي والفارسي والتركي.والمغولي.** محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافى . أبو ظبى . أبريل ١٩٩١ .

* ـ **سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا «تكنوبوليس» فى العالم العربي.** بحث مقدّم إلى « ندوة العالم العربي أمام التحدي العلمي والتكنولوجي » . معهد العالم العربي بباريس . يونية . ١٩٩٠ .

* ـ **الدولة والثقافة. وجهة نظر من خلال التجربة.** محاضرة ألقيت بندوة الثقافة والعلوم بدبيّ . نوفمبر ١٩٩٣ .

* ـ **التصوير الإسلامي بين الإباحة والتحريم** . بحث ألقى فى الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية بعمّان . الأردن فى المدة من ٥ إلى ٧ يولية ١٩٩٥ .

* ـ **تساؤلات حول هوية التصاوير الجدارية فى پايستوم.** بحث ألقى فى مؤتمر « مصر فى إيطاليا منذ القدم حتى العصور الوسطى » المنعقد بروما فى المدة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥ .

* ـ **الفن والحياة.** محاضرة ألقيت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة فى ٦ مارس ١٩٩٦ ، ثم فى المجمع الثقافي . أبو ظبى . أبريل ١٩٩٦ .

* ـ **فنون عصر النهضة.** محاضرة ألقيت بمركز تكنولوجيا المعلومات للحفاظ علي التراث التابع للمركز الإقليمي لتكنولوجيا المعلومات وهندسة البرامج . القاهرة . مارس ١٩٩٧ .

* ـ **التطهر النفسي من خلا ل الفن.** محاضرة ألقيت بدعوة من مجلة الطب النفسي [محاضرة عكاشة] بفندق مريديان القاهرة . يوليه ١٩٩٧ .

* ـ **طراز الباروك.** محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي . أبو ظبي . نوفمبر ١٩٩٧ .

---

* الصور الملونة بالأجزاء الثمانية الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينبرد للطبا ن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة « يونسكو » .

فهرس

استدراك

١. وقع خطأ في توضيب أحد أفلام المجلد الثاني من كتاب "فنون عصر النهضة: الباروك"، حيث حملت صفحتا ٢٤٢، ٢٤٣ لوحة "قصر شونبرن" بڤيينا بدلاً من لوحة "قصر ڤرساي" المنوّه عنها في تعليق اللوحة رقم ١٩٦: "قصر ڤرساي، مشهد شامل".

٢. جاء في شرح لوحة ١٠٣ بصفحة ١١٦ من هذا الكتاب "الروكوكو" أنها "لفتاة تنزع قميص نومها"، وصحّتها أنها "لأم تداعب طفلها في فراشها". ويسري هذا التصويب على تعليق اللوحة نفسها.

عكاشه، ثروت.
فنون عصر النهضة/ دراسة ثروت عكاشه. ـ
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١١.
مج٣ : ٢٠ سم.
المحتويات: الروكوكو
تدمك ٣ ٩٢٤ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الفن الحديث.
رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٠٤١/ ٢٠١١
I. S. B. N 978 - 977 - 421 -924 - 3
ديوى ٧٠٩.٠٣